Cesare Brandi

teoria restaurării

Editura Meridiane

Teoria restaurării

Biblioteca de artă
Teoria și filosofia artei

CESARE BRANDI
Teoria del restauro
© 1977 Giulio Einaudi Editore
s.p.a. Torino

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

Cesare Brandi

teoria restaurării

Traducere de
RUXANDRA BALACI

Prefață și glosar de
DAN MOHANU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1996

Pe copertă:

GIOTTO, *Plângerea lui Iisus*
frescă, Biserica superioară din Assisi,
(detaliu)

ISBN 973-33-0330-5

CUPRINS

Prefață 7

Cuvânt înainte 29

TEORIA RESTAURĂRII 31

1. Conceptul de Restaurare 33
2. Materia operei de artă 40
3. Unitatea potențială a operei de artă 45
4. Timpul în raport cu opera de artă și cu restaurarea 53
5. Restaurarea în funcție de instanța istorică 61
6. Restaurarea în funcție de instanța estetică 71
7. Spațiul operei de artă 81
8. Restaurarea preventivă 85

ANEXĂ 95

1. Falsificarea 96
2. Comentariu teoretic privind tratamentul lacunelor 102
3. Principii de restaurare a monumentelor 109
4. Restaurarea picturii antice 114
5. Curățarea picturilor ținând cont de patină, **vernis**-uri și **velature***. 125

* Au fost lăsați ca atare în text termenii de specialitate internațional consacrați în limba italiană, cât și titluri sau nume celebre *(n. tr.)*

6. „Some factual observations about varnishes and glazes" ** 138

7. Păstrarea sau înlăturarea ramelor ca problemă de restaurare 169

CARTA RESTAURĂRII 1972 (CARTA DEL RESTAURO 1972) 179

Glosar 206

** Intervenții în alte limbi (decât italiana) în text au fost lăsate ca atare *(n.tr.)*.

PREFAȚĂ

Apariția unei cărți pe care o numim de specialitate, dincolo de faptul în sine, ce poate fi atacat de pragmatismul și intransigența judecății savante, rămâne un eveniment simptomatic.

Ce ar putea însemna, prin urmare, în avalanșa editorială a zilelor noastre prezența unei cărți precum aceea a lui Cesare Brandi, Teoria restaurării?

Ar putea fi, într-o accepție fără anvergură, un text destinat eminamente specialiștilor.

Într-o optică actuală, ar putea deveni accesoriul unei legitime campanii pentru repunerea în drepturi a patrimoniului abandonat timp de aproape două decenii unei furii distructive fără precedent.

Într-o viziune mai largă, Teoria restaurării *ar juca rolul unui cod deontologic consacrat asanării spiritului public.*

Păstrându-și actualitatea, cartea lui Cesare Brandi ține către toate treptele societății care, implicate în salvarea și conservarea operei de artă, au nevoie nu numai de un simplu instrument metodologic, ci și de o veritabilă filosofie a intervenției asupra operei de artă[1]. *Faptul acesta apărea limpede la începutul anilor 60, când* Teoria *lui Brandi a fost publicată ca o necesitate stringentă în condițiile dezvoltării în plan mondial a domeniului conservării și restaurării operei de artă. Era, în opinia noastră, nu numai problema în sine a formării specialiștilor, ci, odată cu definirea concep-*

tului de patrimoniu mondial, și o necesară strategie de a aduce la unison manifestările unui domeniu prea vast și prea stufos, amenințat cu reversul dezvoltării: anarhie și inițiative periculoase, scăpate de sub control.

În teritoriul românesc, apariția cărții lui Brandi are o semnificație specială: aceea de refacere a legăturilor organice ale unui domeniu exilat timp de aproape două decenii, cu sistemul mondial de conservare și restaurare a patrimoniului. Este încă un pas în efortul de a depăși consecințele izolării și, mai ales, coșmarul distrugerii patrimoniului trăit în timpul din urmă[2].

Pentru a înțelege însă posibilele efecte ale cărții lui Brandi, o repede privire în trecut ni se pare necesară.

Dacă problema formării conștiinței patrimoniului în spațiul românesc impune o analiză cu adâncime istorică, atent și bogat nuanțată, faptul juridic al ocrotirii patrimoniului românesc își are o determinare mai precisă, limitată în timp.

Anul 1892, al consacrării prin decret regal a Comisiunii Monumentelor Istorice, a însemnat o încununare a efortului de peste o jumătate de veac al unei intelectualități românești iluminată de idealul Renașterii naționale. Apariția Comisiunii Monumentelor Istorice[3] a fost, neîndoielnic, un fenomen de integrare europeană. Expresie a evoluțiilor societății românești din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și de la începutul veacului nostru, Comisiunea a reunit o întreagă falangă de arheologi, istorici, arhitecți, ingineri ce au avut un rol esențial în zidirea culturii românești moderne. Premergătorilor, începând cu generația de la 1848 și mai ales cu cei care, sub patronajul Ministrului Cultelor, A. G. Golescu, au realizat la 1860 primele misiuni de cercetări istorice și arheologice — Al. Odobescu, C. Bolliac, D. Pappazoglu și Al. Pelimon — li s-au adăugat între 1892 și 1947 nume prestigioase precum: V.A. Urechia, T. Maiorescu, Gr. Tocilescu, B. P. Hașdeu, I. Kalinderu, C. I. Istrati, D. Onciul, V. Pârvan, N. Iorga, G. Balș, Gr. Cerchez, Al. Lăpedatu,

N. Ghika-Budești, V. Drăghiceanu, C. Moisil, A. Sacerdoțeanu, C. Daicoviciu.

„Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", editat începând cu 1908 și cuprinzând sinteze precum cele ale arhitectului N. Ghika-Budești despre arhitectura munteneasca și G. Balș despre bisericile moldovenești, este până astăzi un instrument de lucru inegalat[4].

S-a vorbit însă mult despre ocrotirea patrimoniului românesc ca fapt istoric și juridic și mult mai puțin despre evoluția conceptului de conservare-restaurare ca fenomen cultural fundamental, ca termen de comparație cu ceea ce se petrecea în plan cultural european[5].

O analiză profundă, estetico-filosofică, a conceptului de conservare-restaurare în spațiul românesc nu s-a făcut încă. În absența ei ne mărginim a schița câteva repere utile pentru a înțelege teritoriul pe care apare astăzi Teoria restaurării a lui Cesare Brandi.

Momentul istoric al creării Comisiunii Monumentelor Istorice, precedat de toate inițiativele legislative care au încercat a realiza o inventariere și un statut pentru patrimoniul românesc, aparține unui veac pe cât de dinamic, pe atât de contradictoriu.

Secolul al XIX-lea, așa cum s-a spus, al Renașterii naționale, veacul lui Eminescu, a fost momentul limpezirii și reliefării rapide, ca într-o developare accelerată, în contraste puternice, a chipului nostru latin, eliberat de „cătușele" Orientului, cum afirma Sextil Pușcariu[6]. Și tot el sublinia că oricât ar fi fost de exagerată mișcarea culturală „latinistă", ea a revitalizat sentimentul național, atingând „o coardă existentă și cea mai puternică a sufletului nostru, firea romanică". Observația este importantă, căci ea motivează opțiunea noastră pentru civilizația vest-europeană. „De fapt — spune Pușcariu — renașterea noastră a fost mai mult romanică decât romană. Dacă încrederea în viitor și optimismul generator de faple mari se datorește apostolilor ardeleni și discipolilor lor din Principate, nu ei au imprimat aspectul pe care l-a

primit civilizația noastră, ci cei care au introdus la noi cultura franceză. Aceasta a pătruns mai întâi prin filiera rusească, apoi prin contactul direct cu Franța, adusă fiind deodată cu ideile generoase ale marii revoluții și cu curentul puternic al romantismului, care cucerea spiritul public acum o sută de ani."[7]

Admirația pentru cultura franceză, consolidată în secolul trecut, admirație cultivată statornic până astăzi, a însemnat o întoarcere către Franța în probleme cheie, cum este, de pildă, ocrotirea patrimoniului național.

Așadar, începuturile activității de conservare și restaurare a patrimoniului românesc, sub oblăduirea Comisiunii Monumentelor Istorice, s-a aflat sub puternica înrâurire a culturii franceze. S-a vorbit mult despre împământenirea la noi a teoriei lui Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc prin elevul și prietenul său, arhitectul André Lecomte du Noüy[8]*. Numele său este legat de o serie de ctitorii românești de prim rang, dar opera vieții sale rămâne restaurarea legendarei mănăstiri a lui Neagoe Basarab de la Argeș. Întreaga documentație însumând, în fapt, nefericita epopee a mănăstirii Argeșului a fost publicată la sfârșitul secolului trecut, dovedind generațiilor ce au urmat că documentele nude sunt mai expresive și mai revelatoare decât orice comentariu critic*[9]*. Vedem cum pe parcursul a mai multor decenii s-a produs acel „glissando" ce a îngăduit reconstituirile abuzive. Asistăm la un veritabil compromis între moștenirea medievală, supraviețuind în autenticitatea sa, și viziunea „europenizantă" asupra patrimoniului național. Vedem, de asemenea, cum elita culturală românească a apelat la arhitecții francezi, acceptând, în final, principiul restaurării ca reconstituire, fie și prin analogie, în opoziție cu conceptul de conservare a unui monument:* „a conserva *un monument — spune arhitectul H. Révoil, apărătorul confratelui său Lecomte du Noüy — înseamnă a-l menține în starea sa actuală, adică a-l face să treacă la posteritate, în starea în care se află, mărginindu-se la simple consolidări. Acesta era*

programul d-lor Viollet-le-Duc și de Baudot, în ceea ce privește biserica Curții de Argeș.

A restaura un monument, însemnează cu totul altceva: însemnează a-i reda starea sa primitivă, adică a-l face propriu pentru destinațiunea ce trebuie să i se dea. Programul atunci se lărgește și trebuie să înțelegem că arhitectul, când se află lipsit de documente sigure, se inspiră mai întâiu din ceea ce are sub ochi, și din ceea ce poate găsi în monumente similare. El trebuie să se pătrundă de ideea artistului creator al operei și să strângă imprejurul său toate informațiunile, cari justifică inovările sale."[10]

Protestele unor intelectuali ai vremii au rămas fără efect. André Lecomte du Noüy a trecut neezitant de la reconstituire la inovație, desăvârșind alunecarea unei doctrine ce se voia riguroasă și logică spre falsificare. Astfel, au dispărut monumente a căror autenticitate ar fi reprezentat astăzi repere inestimabile ale civilizației medievale românești: Mitropolia Târgoviștei, Trei Ierarhi și Sf. Nicolae Domnesc din Iași.

Trebuie observat însă că începutul acesta de ocrotire a patrimoniului românesc, contaminat de erorile unei doctrine ce a traversat lumea europeană de la sfârșitul secolului trecut, și-a transmis ecourile până în zilele noastre. Și astăzi încă partizanii reconstituirilor fanteziste în numele unor idealuri de afirmare națională, crescute sub raza unui trecut „reînviat", privesc cu admirație către îndrăzneala lui Lecomte, care a făcut să „renască" strălucitor, ca un chivot aurit, biserica mănăstirii Argeșului.

În 1932, P. Gârboviceanu, vorbind despre problema îndelung dezbătută, în publicații și chiar în Parlamentul țării, a conservării și restaurării monumentelor noastre, ne îngăduie să observăm cât de mult se revendicau, mărturisit sau nu, unii arhitecți români de la principiile și experiența lui Lecomte du Noüy. Vizitând, de pildă, împreună cu arhitectul Băicoianu lucrările acestuia de la Popăuți și văzând distrugerea brâului de discuri smălțuite din timpul lui Ștefan, Gârboviceanu

își amintește: „Mărturisesc că am rămas indignat de un asemenea vandalism și am întrebat pe d-l arhitect după ce norme procedează la restaurări și mi-a răspuns că după normele lui Lecomte pe care le-a consultat și după felul cum restaurează vestitul Romstörfer în Bucovina..."[11]

Câte asemenea erori, mergând până la irresponsabila distrugere a substanței originale a operei s-au adăugat până în timpurile de astăzi!

După un debut ce putea fi calificat drept ineficient, Comisia Monumentelor Istorice a devenit, printr-o cârmuire competentă, un organism prestigios și activ.[12] În mod semnificativ, în același spațiu spiritual românesc unde Lecomte rezidise mănăstirea Argeșului, sacrificând tot ceea ce rezistase timpului, de la incinta mănăstirească cu paraclis și cuhnii la picturile murale în desăvârșita linie bizantină ale lui Dobromir, în același spațiu al începuturilor statale românești s-a produs prima restaurare românească exemplară. Salvarea bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Argeș a fost cea dintâi bătălie câștigată în fața doctrinei împământenite la noi de Lecomte du Noüy.[13] A fost un nou drum, deschis de această dată către conservarea in situ a vechilor noastre monumente, transmise pe cât posibil în autenticitatea lor.

Profesorul Grigore Ionescu schițează o evoluție a conceptului de conservare-restaurare în plan european[14], a cărei proiecție am putea crede că se suprapune propriei noastre scheme evolutive.

Necesitatea formulării în secolul trecut a unor principii generale privind conservarea și restaurarea patrimoniului era determinată de două aspecte contradictorii: a păstra și a reface — aparent în același scop de a păstra. Regăsim, astfel, opoziția între conservare și restaurare, așa cum apărea în pasajul citat din memoriul arhitectului Révoil.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea, numită „empirică", se află, fie că este vorba de consolidări sau de adaosuri ale unor elemente constructive, sub dominanța intervențiilor arbitrare, marcate de gustul epocii.

Cea de-a doua jumătate a secolului trecut, deși dobândește prestigiul unei perioade „doctrinare", de clarificări metodologice, este mai degrabă momentul unei confruntări violente între a interveni asupra operei de artă, sub protecția unor principii ferm definite, și a nu interveni deloc, ocolind astfel o inevitabilă falsificare sau mutilare a operei. Teoria „unității de stil" a lui Viollet-le-Duc se înfrunta cu cea a intangibilității unui monument, promovată de implacabilul John Ruskin.

A treia perioadă, a sfârșitului de veac XIX, este dedicată „restaurării istorice", retrasă în perimetrul prudent al conservării monumentelor, așa cum ne-au fost transmise.

Urmează perioada contemporană, a veacului nostru, pe care am putea-o numi „sinteză" a experiențelor anterioare. „Se admite — spune profesorul Grigore Ionescu — în anumite condiții, alături de restaurarea istorică, și o restaurare cu completări, aceasta făcându-se loial, în stilul epocii noastre respectându-se însă locul și dimensiunile părților, originale lipsă, care se înlocuiesc."

Este, oare, această schemă evolutivă a gândirii europene în domeniul conservării și restaurării monumentelor o proiecție fidelă, răspunzând unor structuri de adâncime ale spațiului românesc? Am putea invoca, metaforic, suprapunerile arheologice în care planul unei construcții mai noi, ridicate pe un vechi amplasament, nu urmează statornic planul vechii ziditi. Diferențele acestea sunt revelatoare, chiar dacă, cel puțin în parte, vechile fundații ne apar ca o umbră a noii ziditi.

Pentru noi, în acest moment, este mai important să înțelegem de ce fundațiile nu coincid, de ce și cum s-a produs ruptura cu lumea noastră veche pe care îndeobște o numim medievală, dar care este în realitate drumul devenirii noastre, o sinteză românească a cărei rezonanță se deslușește până în prima parte a veacului trecut.

Cel puțin câteva aspecte constituie reperele unei anamneze pe care, chiar dacă spațiul de față nu ne-o îngăduie, o provocăm.

Un prim aspect este legătura între spiritualitatea ortodoxă, spațiul eclezial și imagine. Omul religios este, la noi, departe de a fi un personaj aparținând istoriei, chiar dacă civilizația contemporană lasă uneori impresia a fi creat un om european „standard", pozitiv și ateu. În aceste condiții, spațiul eclezial nu este conservat ca document de civilizație al unui timp revolut, ci ca spațiu activ în care imaginea joacă un rol esențial. Înnoirea produsă în secolul al XIX-lea prin transformarea iconografiei ortodoxe într-o viziune „simplificată", clasicizantă, de factură europeană, nu a fost decât un hibrid ce rămâne indisolubil un document al epocii, dar care este perceput astăzi ca un fenomen decadent.[15]

Este greu pentru un european occidental, venit dintr-o lume ce primise gândirea transformatoare a Renașterii, a Barocului, a raționalismului veacului al XVIII-lea, să înțeleagă medievalismul obscur, păstrător de cutume ce rămân, dincolo de „exotismul" lor, incomunicabile, al confraților săi din răsăritul Europei. Să ne amintim că în anul 1839, când M. Didron și P. Durand au descoperit la Athos faimoasele manuscrise cuprinzând tratatul de pictură al lui Dionisie din Furna[16]*, zugravii noștri continuau să se închine vechii tradiții ce descindea din Panselin și Teofan. Nu departe de acel timp, zugravul Ioan Halepliu compila într-o frumoasă scriere chirilică cursivă, „cu cerdac", una din cele mai interesante erminii păstrate în fondul Bibliotecii Academiei Române*[17]*. Așadar, în vreme ce erminia era analizată într-o modernă rigoare științifică, nești ții noștrii zugravi continuau a copia vechile manuscrise referitoare la meșteșugul zugrăviei. Ultimul manuscris păstrat în Biblioteca Academiei este datat 1863*[18]*. Tattarescu însuși, înnoitorul în spirit occidental al artei noastre bisericești, a posedat o astfel de erminie pe care a îmbogățit-o cu schițe*[19]*.*

Este momentul să subliniem aici un alt aspect al anamnezei pe care o propunem: manifestarea în lumea românească a unui spirit arhaizant. Rezistența la înnoire și nostalgia trecutului sunt de

fapt simptome ale dimensiunii noastre metafizice. Ea definește același fundament adânc al ortodoxiei noastre pentru care nu există doar o refacere simbolică a „timpului aceluia", ci însăși regăsirea *acelui timp printr-o neclintită ordine liturgică. Așadar, scoase din sistemul de valori al instanței istorice, lucrurile se legitimează prin capacitatea lor de a face parte din spiritualitatea pură, despovărată de grija structurii materiale a lumii. Zidirile, cărțile scrise cu „mână de țărână", frescele așternute de „mult greșiții" zugravi sunt vremelnice lucruri prin care se întreține viața nestinsă a lumii.*

Iată de ce în anamneza noastră trebuie privită atent această latură a vieții răsăritene în care tradiția nu înseamnă repetiție anxioasă, scufundarea în obscurantism și ignoranță, ci, dimpotrivă, o formă de a birui întunericul și perisabilul.

Accesul acesta la surse de spiritualitate intangibile regimului social-politic celui mai devastator a dat un sens supraviețuirii noastre, atunci când comunicarea cu exteriorul era tot mai sever filtrată.

Apare, astfel, un alt aspect esențial ce a subjugat existența românească vreme de peste patru decenii: izolarea crescândă, dublată de o veritabilă schizofrenie a devenirii noastre care, sub o falsă construcție apoteotică, își ascundea tot mai disperat și mai agresiv propriul dezastru. Din acest fenomen a făcut parte distrugerea deliberată a patrimoniului românesc, despre care s-a vorbit mult în ultima vreme[20]*, fără însă a se putea acoperi bogăția de fapte și de nuanțe ale dezastrului. Poporul român a trăit o experiență fără egal care face cu atât mai sensibilă reconectarea sa la sistemul mondial de protecție a patrimoniului.*

Dincolo de valoarea istorică, teoria lui Brandi ne propune o „grilă" reprezentând criteriile în vigoare ale conservării și restaurării patrimoniului mondial. „Grila" aceasta o putem suprapune acum experienței românești, tributară pe de o parte propriei structuri, iar pe de alta mutației provocate de un regim aberant, acționând timp de câteva decenii într-o tot mai deplină izolare.

Care sunt reperele ce construiesc, de fapt, această „grilă" a teoriei lui Brandi?

Una din condițiile fundamentale în definirea conceptului de conservare-restaurare este existența operei de artă ca fenomen distinct, recunoscut în specificitatea sa.

Trebuie observat că recunoașterea operei de artă ca operă de artă *poate fi, atunci când faptul devine exclusiv iar opera este detașată din context, o consecință a unei gândiri analitice de tip raționalist.*

Contemplată doar ca operă de artă, imaginea, manifestată prin icoană, de pildă, este degrevată în mod păgubitor de funcțiunea ce articula cândva toate însușirile sale într-un singur discurs supra-estetic, neechivoc și coerent: cel teologic.

Teoria lui Brandi pare a zăbovi doar în spațiul gândirii secularizate în care opera de artă se înfățișează în dubla sa polaritate: istorică și estetică. Rezultă, astfel, că restaurarea își află legitimitatea doar în condiția funcționalității bipolare — istorico-documentare și estetice — a operei. Faptul acesta asigură eficiența principiilor de conservare-restaurare și, în primul rând, a celor privitoare la tratamentul lacunelor.

În realitate însă, dacă pentru opera de artă scoasă din context și introdusă în sfera istorico-estetică a obiectului muzeistic, tratamentul de conservare-restaurare urmează un drum logic, riguros și pragmatic, în termeni diferiți se pune problema tratamentului operei ce își menține funcționalitatea sa supra-estetică sau extra-estetică. Astfel, un conflict acut se poate declara între politica austeră a restaurării, întemeiată pe respectul autenticității, pe excluderea reconstituirilor abuzive sau ipotetice, și funcționalitatea operei, reclamând unitatea și integritatea ei originară.

Acest conflict ni se pare punctul de pornire pentru un necesar comentariu la teoria lui Brandi. Căci experiența a arătat că a transforma restaurarea într-o dogmă poate fi tot atât de periculos ca a lăsa loc liberului arbitru în intervenția asupra operei de artă.

Dincolo însă de orice comentariu care ar nuanța obiectul restaurării, dându-i sensuri mai vaste ce privesc nu numai spațiul cultural al Europei occidentale, este neîndoielnic că recunoașterea operei de artă face parte din demersul specific al restaurării, care o deosebește fundamental de alte tipuri de activitate umană menite a repune în funcțiune produse ale civilizației. Căci, chiar dacă restaurarea este „condamnată", asemenea altor activități umane, să acționeze numai asupra materiei *operei de artă, ea se situează în zona de activitate între* structură *și* aspect. *Această zonă hipersensibilă, ce poate deveni fie legătură vitală, fie mediu incompatibil, este terenul minat în care restaurarea este obligată să înainteze cu abilitate și prudență: orice schimbare a structurii trebuie să mențină nealterat aspectul operei. Acest raport structură-aspect este de fapt cheia întregului proces de conservare-restaurare, căruia, în mod atent și nuanțat, căutăm să-i stabilim de fiecare dată valorile juste. Astfel, principiul conservării în proporție cât mai mare a materiei originale a operei, chiar atunci când nu servește în mod direct manifestării imaginii, se izbește de condiții-limită ale conservării, cum ar fi zonele seismice sau condițiile climatice excesive. Considerate „atipice", asemenea condiții favorizează balansul între intervențiile abuzive și, prin opoziție, cele ineficiente.*

De la structurile excesive de beton armat și utilizarea aberantă a tencuielilor de ciment la concentrațiile inoperante sau, dimpotrivă, prea dure de fixativi pentru consolidarea peliculei picturale, s-ar putea invoca nenumărate exemple în spațiul românesc.

Ceea ce particularizează însă zona noastră, dincolo de condițiile naturale, este experiența determinată de deceniile de izolare. Un fapt caracteristic în acest sens este absența accesului sistematic la produsele și tehnologiile de restaurare apărute în practica occidentală și utilizarea empirismului ca sistem de selecție și aplicare a materialelor ce puteau fi procurate pe plan local. Faptul acesta

a avut partea sa pozitivă prin cultivarea materialelor și tehnologiilor tradiționale și evitarea invaziei produșilor sintetici.

Folosirea constantă a materialelor și tehnicilor tradiționale a realizat, în ciuda oricăror critici aduse de partizanii produselor sintetice, un fel de „homeopatie" în restaurare și, mai ales, un coeficient ridicat de compatibilitate a materialelor folosite.

Reversul medaliei este, în același timp, existența unor tehnici tradiționale vii, cum ar fi pictura în frescă în linie bizantină, ca pretext al reconstituirilor abuzive. Se atinge, astfel, confuzia provenită din ignorarea, de sorginte idealistă, a faptului că nu numai manifestarea operei, ci materia însăși a acesteia — imaginea — este „istoricizată".

Prin urmare, ideea că materia operei ar putea oricând să fie reconstituită prin simplul fapt că se posedă materialele și tehnicile identice cu cele originale nu reprezintă altceva decât un dublu fals, de natură istorică și estetică.

Cum se poate deci, pentru a se redobândi mesajul și coerența lecturii, să fie refăcută ceea ce Brandi numește unitatea potențială a operei de artă?

Respingând de plano analogia *ca metodologie a reconstituirii zonelor lacunare ale operei, Brandi delimitează teritoriul în care reconstituirea unității potențiale a operei își găsește legitimitatea. Sprijinindu-se pe datele oferite de fragmentele subzistente și mărturiile documentare autentice, tratamentul lacunelor exclude tot ceea ce aparține ipotezei sau subiectivității creatoare. Principiile conturate își păstrează valabilitatea alcătuind fundamentul criteriului esențial care determină apartenența la patrimoniul mondial: criteriul autenticității. În acest sens, citățm cuvintele lui Brandi pentru toți promotorii de ieri și de azi ai reconstituirilor abuzive: „lucrul cel mai grav nu este constituit de ceea ce lipsește, ci de ceea ce în mod nepotrivit se adaugă". Pornind de la o asemenea premisă, principiile diferite în* Teoria restaurării *sunt cuprinse între câteva coordonate metodologice esențiale: caracterul distinct al intervenției; calitatea de neînlocuit*

a materiei ce constituie locul de manifestare a imaginii sau, ceea ce Brandi numește „epifania imaginii"; compatibilitatea momentului metodologic actual al conservării și restaurării cu viitoarele intervenții asupra operei de artă; reversibilitatea intervenției de conservare-restaurare.

Decizia metodologică privind intervenția asupra operei de artă este dată de un fapt fundamental reprezentat de judecata critică *a obiectului restaurării. Recunoașterea operei de artă în consistența sa fizică este primul pas.*

Pasul următor, care dă autoritate teoriei restaurării, *este evaluarea* timpului *ce aparține operei de artă și care însumează trei capitole distincte: durata creării operei de către artist; „pauza" istorică întinsă între momentul creației și reactualizarea operei în conștiința receptoare; momentul reactualizării sau, cum afirmă expresiv Brandi, al „fulgurării" operei în conștiința noastră.*

Exigența acestui timp al operei în trei ipostaze este esențială pentru evitarea unor erori ce trebuie să constituie acute semnale de alarmă pentru domeniul în plină regenerare al restaurării monumentelor românești.

Este vorba, în primul rând, de ceea ce Brandi numește „erezia restaurării fanteziste" și care reprezintă o intruziune în contextul intangibil al operei, alterându-i autenticitatea.

Apare apoi un fenomen — generat, din păcate, de interese dintre cele mai diverse — al renovărilor abuzive, constituind, de fapt, o pseudo-restaurare ce anulează cu bună știință timpul istoric, cuprins între finalizarea procesului creator și prezentul receptor al operei.

În sfârșit, sunt posibile, în opoziție cu primele două ipostaze, prudența excesivă, exagerările non-intervenției, a totalei pasivități în fața dezordinilor și incoerențelor produse în timpul istoric al operei. Excesiva preocupare arheologică și eliminarea instanței estetice fac imposibilă orice încercare de reconstituire a unității potențiale a operei.

Într-o viziune lucidă, Brandi ne propune un echilibru între ireversibilitatea timpului inițial sau

istoric al operei și „prezentul conștiinței receptoare". Și de această dată se cer respectate câteva coordonate metodologice: caracterul distinct al integrărilor zonelor lacunare; respectarea patinei, păstrarea martorilor privind starea operei înainte de intervenția de conservare-restaurare; păstrarea zonelor adăugate reprezentative pentru trecerea operei prin timp.

Încercând să realizeze un echilibru între instanța istorică și instanța estetică, Brandi ne avertizează că intervenția de restaurare trebuie scoasă de sub incidența subiectivității gustului sau, altfel spus, din zona oscilantă a opinabilului.

Tratată ca unicum, opera este în fiecare caz filtrată prin judecata critică de natură interdisciplinară și care face operante principiile metodologice ale conservării și restaurării. Astfel, este semnificativ comentariul referitor la statutul ruinei ca „dovadă a unui timp uman" și a cărei autenticitate trebuie respectată, tot așa cum trebuie respectat și conservat ambientul căruia îi aparține unui monument.

De asemenea, este lămuritoare distincția între refacere și adaos, cu consecințe majore asupra deciziei metodologice privind conservarea și restaurarea operei de artă. Dacă adaosul poate însemna o completare sau o îmbogățire a operei, reprezentând trecerea acesteia prin timp, refacerea constituie o replăsmuire a operei. Subliniem, de asemenea, tendința spre ireversibilitate a refacerii și faptul că poate deveni tolerabilă numai în măsura în care se „istoricizează".

Problema dificilă, angajând o mare responsabilitate și riscul oprobiului public, este păstrarea sau înlăturarea refacerilor sau adaosurilor.

Din punctul de vedere al instanței istorice, înlăturarea trecerii operei prin timp este un fapt realizat în mod excepțional, dictat de absența oricărei valori din sfera documentar-istorică sau din cea estetică. În acest punct Brandi subliniază posibilitatea unui conflict între realitatea istorică și cea estetică a operei.

Instanța istorică poate reclama o „sistematizare arheologică" capabilă să transforme opera într-o stratigrafie a adaosurilor istorice, afirmând imposibilitatea redobândirii purității originare a operei.

În realitate însă, restaurarea înseamnă un echilibru de forțe năzuind către ceea ce însăși definirea conceptului o propune: refacerea unității potențiale a operei fără a produce un fals istoric și estetic, cu menținerea pe cât posibil a urmelor trecerii operei prin timp.

Problema falsificării revine ca un pericol major în politica generală a conservării și restaurării monumentelor.

Confruntați, cum am văzut, încă de la originile activității de ocrotire a patrimoniului românesc cu accepția restaurării ca refacere a unui monument, suntem până astăzi fascinați de ideea reconstituirilor. Explicația ce se impune este că după atâtea distrugeri irecuperabile, într-un veritabil război împotriva patrimoniului românesc, ne preocupă salvarea memoriei monumentelor dispărute[21]. Valoarea documentară și mnemonică este condiția legitimă a reconstituirii, admisă ca fapt de excepție.

Eroarea reprezentată însă de ideea că reconstituirea ar putea substitui originalul este vehement demascată de Brandi: „Acel adagio nostalgic: «așa cum era, unde era», socotind timpul reversibil și opera de artă reproductibilă, constituie negarea principiului restaurării însuși și o ofensă adusă Istoriei și Esteticii."

Construind mai departe „grila" metodologică a teoriei sale, Brandi introduce un nou reper: spațiul operei de artă.

Pornind de la delimitarea spațialității proprii operei de artă de spațiul fizic căruia opera îi este destinată, autorul subliniază încă una din responsabilitățile majore ale restaurării: aceea de a salva și lăsa să se afirme spațialitatea specifică a operei. Cum această spațialitate trăiește în interiorul spațialului fizic, de calitatea dialogului între cele două spațialități, moderat cu abilitate de restaurator, depinde acea repunere în eficiență a operei, despre

care Brandi vorbește în definirea conceptului de restaurare.

În strategia intervenției sale, restauratorul posedă acum toate coordonatele capabile să-i asigure succesul operațiunilor. Urmează parcurgerea a două mari etape: reconstituirea printr-un demers riguros științific a textului autentic al operei, succedată de intervenția propriu-zisă asupra materiei operei de artă.

Așadar, într-o primă etapă, o serie de operațiuni vin în sprijinul operei fără a o atinge. În acest sens este promovată o noțiune esențială: restaurarea preventivă.

Eliminând accepția falsă de „profilaxie" capabilă să asigure imunitatea operei, Brandi situează restaurarea preventivă într-o zonă-cheie a strategiei intervenției asupra operei de artă. Este vorba din nou de recunoașterea operei ca singură formă de legitimare a operațiunilor de conservare-restaurare. Direcția esențială de acțiune a restaurării preventive este determinarea prin multiple mijloace științifice a condițiilor necesare cunoașterii istorico-estetice a operei de artă, urmată de evaluarea stării de conservare și a structurii materiale a operei și de aprecierea condițiilor ambientale.

Restaurarea preventivă delimitează în jurul operei o zonă de multe ori mai vastă decât spațiul „de respirație" pe care subiectiv suntem înclinați să i-l acordăm. Nu putem, parcurgând, de pildă, capitolul referitor la principiile de restaurare ale monumentelor, să nu resimțim ca pe o rană a propriei noastre civilizații memoria numeroaselor situri istorice pulverizate sau străpunse barbar de noua sistematizare urbană... Fenomene care continuă încă dincolo de cortina ignoranței, cinismului și demagogiei.

În același timp, teoria lui Brandi ne dezvăluie toată acea precipitare aberantă către materia operei de artă înainte de a o cunoaște și de a fi acționat asupra cauzelor care îi provoacă distrugerea.

În ultimă instanță, sensul teoriei lui Brandi este de a scoate restaurarea de sub incidența pragmatismului îngust sau a dogmatismului distructiv,

așezând-o sub guvernarea suplă a cunoașterii, a unei cunoașteri de adâncime, plurivalente, permanent reactualizate. Această viziune nedogmatică menține substratul vital al Teoriei restaurării.

În același timp, circuitul metodologic definit de triada: explicarea principiilor — regulament — intervenția asupra operei de artă se bazează pe un cod deontologic care îi asigură viabilitatea. Însăși cartea de față oferă modelul unui asemenea circuit. Analiza principiilor constitutive ale conceptului de restaurare este urmată de comentarii critice, cu numeroase accente polemice, privitoare la unele probleme esențiale pe care le înfruntă restaurarea, falsificarea, tratamentul lacunelor, conservarea patinei, a vernis-urilor sau a velature-lor, demontarea și recompunerea unui monument etc.

Întregii construcții a cărții i se anexează Carta restaurării de la Roma, difuzată în 1972, ca o necesară punte între principii și domeniul intervenției propriu-zise asupra operei de artă.

Și o ultimă observație. În mod deliberat teoria lui Brandi îmbrățișează sfera vastă a operei de artă. Principiile restaurării se adresează astfel nediscriminatoriu tuturor ramurilor artistice, evitând astfel diviziunea periculoasă a artei în registre majore și registre minore. În felul acesta, războiul surd al supremației uneia sau alteia dintre arte este înlocuit cu mișcarea interdisciplinară a conservării desfășurată în spațiul unitar, nefragmentat de frontiere și privilegii, al operei de artă.

*

* *

Versiunea românească a teoriei lui Cesare Brandi a încercat din răsputeri să păstreze spiritul limbii în care a fost alcătuită cartea, dar, mai ales, sensul nealterat al ideilor. Neclarițățile, posibile mai cu seamă prin trecerea ideilor în teritoriul unei alte limbi, repetițiile și amploarea dificilă a frazelor izvorâte uneori din transpunerea discursului liber au fost respectuos temperate în sprijinul, incontestabil într-un asemenea caz, al limpezimii și rigorii științifice.

Un glosar de termeni anexat cărții afirmă și mai explicit intenția de a difuza textul lui Brandi dincolo de incinta restrânsă a specialiștilor. În același timp, această deschidere reprezintă invitația adresată unui public ce se vrea antrenat în ocrotirea propriilor valori.

Este, cu alte cuvinte, un act educațional și nu doar unul de castă, o cale spre a face înțeles publicului nostru, atâta vreme frustrat de libera circulație a valorilor universale, în ce mod trebuie reclădită și consolidată conștiința patrimoniului său spiritual.

DAN MOHANU
mai 1994

NOTE

1. GIOVANNI CARBONARA, *La philosophie de la restauration en Italie*, în „Monuments Historiques", No. 149, janvier-fevrier 1987. Subliniind faptul că filosofia restaurării continuă a se revendica de la Cesare Brandi, fondatorul concepției „critice" privind intervenția asupra operei de artă, articolul ne oferă principalele repere ale evoluției conceptului de restaurare în Italia. Este util să știm în ce măsură, pe un teritoriu cu veche tradiție în domeniul conservării și restaurării operei de artă, s-a purtat până târziu o luptă intensă pentru a salva restaurarea de erorile pozitivismului veacului al XIX-lea sau de sub influența neoidealistă și spiritualistă a lui Benedetto Croce. Brandi, cel care timp de douăzeci de ani a condus destinele Institutului Central de Restaurare de la Roma, a dat restaurării un fundament estetico-filosofic pe care s-a putut clădi o experiență de valoare universală.

2. Teoretic, ultima distrugere sistematică a patrimoniului se situează în intervalul 1977 — anul desființării Direcției Patrimoniului Cultural Național — și 1989. Trebuie spus, pentru a fi loiali adevărului istoric, că nici prin reînființarea prin decretul 91/1990 a Comisiei Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice, coșmarul distrugerii și — mai nou — al jefuirii patrimoniului nu s-a stins cu totul. A apărut acum un fel de „liberalism barbar" la adăpostul căruia monumentele continuă a fi abandonate sau suferă intervenții mutilante sau ireversibile. De la Hanul Gabroveni la Curtea Veche — pentru a nu pomeni decât de mult urgisita Capitală — pășim pe lângă ziduri care stau să cadă, cotloane cu grămezi incredibile de gunoaie și dughene de un descurajant ridicol și prost gust, toate pe măsura vieții ce pulsează aici, batjocorind necontenit cea mai veche parte a Bucureștilor cu vatra și eleganta biserică a lui Mircea Ciobanul și inegalabila construcție a Hanului lui Manuc. Cauză esențială a acestei situații este nepromulgarea legilor de protecție a patrimoniului și ignorarea regulamentului de ocrotire a monumentelor ce trebuia să

suplinească legea până la promulgarea ei. Grăitoare este, neîndoielnic, absența unei reale voințe politice.

3. AURELIAN SACERDOȚEANU, *Comisiunea Monumentelor Istorice la 80 de ani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice" nr. 3/1972. În 1992 noua Comisie a Monumentelor a aniversat un secol de la înființarea C.M.I.

4. RADU SC. GRECEANU, *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1908—1945. Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1914—1915, 1942—1943. Indici bibliografici*. Apărută la Direcția Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice*, organul operativ al Comisiei, lucrarea conține și un studiu introductiv referitor la istoria, activitatea și structura CMI. Acest prețios instrument de lucru merita condițiile tipografice mai generoase ale unei edituri, tot așa cum o soartă mai bună meritau recent înființatele Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice și Revista Monumentelor Istorice al cărei număr omagial dedicat aniversării CMI își așteaptă de peste un an apariția.

5. O sinteză de referință rămâne totuși cartea lui Ioan Opriș *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*, Ed. Meridiane, București, 1986, apărută ca o ironie, în perioada de intensă și sistematică distrugere a monumentelor și siturilor țării. La aceasta s-ar adăuga ca un al doilea volum *Protejarea mărturiilor cultural-artistice din Transilvania și Banat după Marea Unire*, apărută în 1988, la Editura Științifică și Enciclopedică. Ar merita citat copios mai ales din finalul primului volum pentru a înțelege în ce măsură regimul de o tragică originalitate al anilor '80 întreținea o ambiguitate menită a produce diversiune în conștiința publică. Pe un asemenea fundal, cuvintele lui Vasile Drăguț din prefața cărții apar stranii, ca un limbaj codificat rostit în plină zi și între dușmani: „Exploziile de ură și ignoranță, fie că s-au numit războaie ori s-au autointitulat fără justificare revoluție, au dus la prăbușirea în pulbere a unor monumente de inegalabilă splendoare ..." Ar fi putut fi un necrolog al mănăstirii Văcărești.

6. SEXTIL PUȘCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 2.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. GRIGORE IONESCU, *Sur les débuts des travaux de restauration des monuments historiques en Roumanie et l'activité de l'architecte français André Lecomte du Noüy en ce domaine*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", serie Beaux-Arts, tome XVII, 1980, p. 83—126.

9. *Restaurarea monumentelor istorice. 1865—1890. Acte și rapoarte oficiale despre restaurarea Catedralei și despre construirea reședinței episcopale de la Curtea de Argeș, despre restaurarea bisericilor Trei Ierarhi și S-tu Nicolae din Iași, a Catedralelor metropolitane din Târgoviște și din București și a bisericilor S-tu Dumitru din Craiova și Stavropoleos din București*. Bucuresci, Tipografia Carol Göbl, Str. Doamnei 16, 1890.

* Instituție desființată în condiții încă o dată, dramatice, prin Ordonanța guvernamentală nr. 68/1994, (*n. red.*)

10. *Ibidem.*, p. 247.

11. P. GÂRBOVICEANU, *Monumentele noastre istorice. Biserici și mânăstiri*. (Conferință ținută în Palatul Ateneului Român din București) București, Imprimeria Penitenciarului „Văcărești", 1932, p. 27.

12. P. Gârboviceanu exprimă în conferința citată (p. 25—26) câteva opinii interesante privitoare la începuturile activității Comisiunii Monumentelor Istorice. Astfel, autorul ne arată cum în condițiile în care Comisiunea era incapabilă să facă „ceva de seamă", „cu toate atribuțiunile variate și interesante pe care le acordă legea", o serie de lucrări, precum cele realizate de arhitectul Lecomte, de arhitectul Băicoianu (Cetățuia, Hârlău, Popăuți, Dorohoi), de arhitectul Gabrielescu (Golia), de arhitectul Ion Mincu (Stavropoleos) se executau fără amestecul Comisiunii. „Prin urmare — spune Gârboviceanu — Legea Comisiunii foarte bună în principiu, era în fapt literă moartă, căci nu se aplica." (p. 26).

13. Memoria lucrărilor de cercetare și restaurare a Bisericii Domnești de la Argeș a fost cuprinsă în amplul volum, rămas până astăzi exemplar, al „Buletinului CMI", anul X—XVI, 1917—1923. Despre personalitățile care au salvat de la demolare biserica Sf. Nicolae, între care, în primul rând, se află arhitectul și inginerul Grigore Cerchez a se vedea articolul profesorului Grigore Ionescu, *Trei personalități de seamă ale arhitecturii românești* în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă", nr. 2/1981, p. 11—13. Alături de Gr. Cerchez sunt prezentate personalitățile lui Nicolae Ghika-Budești și Petre Antonescu, care, după expresia profesorului Grigore Ionescu, au alcătuit „triumviratul" capabil să genereze „o lăudabilă dezvoltare atât a arhitecturii de forme naționale cât și a lucrărilor privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice".

14. GRIGORE IONESCU, *O nouă cartă internațională privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, în „Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare", Ed. Tehnică, 1967. Comunicarea se referă la apariția Cartei de la Veneția, proclamată cu prilejul celui de-al II-lea Congres Internațional al arhitecților și tehnicienilor de monumente istorice, desfășurat între 25—31 mai 1964.

15. Vorbind despre perioada Agapiei lui Grigorescu, I. D. Ștefănescu notează: „Curând încep nefericitele lucrări de «modernizare» ale monumentelor bisericești ale țării. Biserica Agapiei pătimește printre cele-dintâi." Aflăm mai departe că tânărul Grigorescu „întovărășise cu câțiva ani în urmă, în Muntenia, o echipă de zugravi care "restaurau" picturile murale din câteva biserici vechi, mai mult prefăcându-le după gustul lor și al vremii". (Cuvânt înainte la cartea lui A. G. Verona *Pictura. Studiu tehnic*, Ed. și tiparul Sf. Monastiri Neamțu, 1943, p. IV).

16. O ediție critică a versiunilor românești ale comisiei a fost întreprinsă de Vasile Grecu în *Cărți de pictură*

bisericească bizantină, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936.

17. Manuscrisul românesc 1795 din fondul Bibliotecii Academiei. Purtând pe cotor titlul *Frumoasă epistimie*, manuscrisul posedă la pag. 185 (f. 116) o inscripție lămuritoare pentru felul cum circulau și se copiau astfel de manuale de pictură bisericească: „Prescrisu-s-au această epistimie a zugrăvii după al învățătorului meu David Monahu, la leat 1833, Decheamvrie 10 iarăș am prescris-o după cum să vede. De mine Ioan Halepliu zogravul. Și cine o va avea să mă pomenească." Manuscrisul prezintă și particularitatea inserării unor schițe în ajutorul descrierilor sumare ale chipurilor sfinților.

18. Manuscrisul românesc 5769 al Bibliotecii Academiei Române. A fost copiat în mănăstirea Ciolanul de Eleasar Monah.

19. Manuscrisul românesc 1801 al Bibliotecii Academiei Române. Datează de la 1835 și cuprinde la sfârșit mai multe schițe, unele semnate, ca spre exemplu la f. 74 (V): *De G. M. Tattaresco la a. 1859. 12 sept. s'a zugrăvit la a. 1859.*

Interesant este de menționat că o altă erminie (mss. rom. 1283) a fost dăruită Academiei Române de A. Lecomte du Noüy la 31 martie 1900.

20. O carte de referință structurată pe documente și informații incontestabile este cea a profesorului Dinu C. Giurescu intitulată *Distrugerea trecutului României* (Ed. Museion, București, 1994), reprezentând traducerea volumului cu același titlu publicat în 1989 în Statele Unite ale Americii. Cartea constituie, cum o mărturisește autorul însuși, o invitație adresată specialiștilor de a îmbogăți seria de documente ale distrugerii patrimoniului românesc.

21. În prefața sa la versiunea românească a tratatului lui Laura și Paolo Mora și Paul Philippot *Conservarea picturilor murale* (Editura Meridiane, 1986), profesorul Vasile Drăguț evocă, aproape ca o parabolă, distrugerile incalculabile ale patrimoniului produse de cele două războaie mondiale și, prin opoziție, eforturile de reconstrucție, între care exemplul polonez rămâne cel mai semnificativ: „Recuperarea, recurgând adeseori la reconstituire pe bază de documente, devenea în asemenea cazuri cu atât mai necesară, cu cât ceea ce se cerea a fi păstrat nu era în primul rând condiția materială a obiectului, cât încărcătura lui morală și istorică, sensul de semnificant al unui întreg trecut național" (pag. 5).

Reconstituirea este văzută ca o posibilă treaptă a domeniului conservării-restaurării și în tratatul lui Bernard M. Feildeu, editat de ICCROM, *Une introduction à la conservation des biens culturels*.

CUVÂNT ÎNAINTE

În 1960, împlinindu-se douăzeci de ani de activitate a Institutului Central de Restaurare (*Istituto Centrale del Restauro*) pe care-l înființasem în 1939 și pe care îl coordonasem neîntrerupt până atunci, don Giuseppe De Luca, literat și prieten al artiștilor, proprietarul editurii Storia e Letteratura, a dorit să reunească într-un volum scrierile și prelegerile pe care în decursul celor douăzeci de ani le dedicasem restaurării. Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, care lucraseră la Institut sub conducerea mea, s-au apucat să ordoneze textele și să adune prelegerile.

În 1961, părăseam Institutul fiind numit la catedra de istoria artei a Universității din Palermo. Cartea a apărut la Roma, în 1963, dar don Giuseppe de Luca n-a mai apucat s-o vadă.

Prima ediție s-a epuizat, nu însă și valoarea sa. Activitatea de restaurare se dezvolta în întreaga lume fără ca, pe măsura extinderii, să se producă și ameliorarea formării restauratorilor și criticilor care trebuiau să se îngrijească de opera de artă. Astfel a apărut necesitatea unei reeditări, de care s-a ocupat editura EINAUDI în cadrul mai larg al publicării operelor mele.

În noua ediție textul a rămas neschimbat, neivindu-se, pe de o parte, motive pentru modificări și fiind vorba, pe de altă parte, de o operă teoretică, chiar dacă vizează susținerea și fundamentarea unei practici determinate, continuate profitabil prin activitatea dezvoltată de Institutul Central de Restaurare.

Doar în final s-a adăugat documentul numit Carta Restaurării (*Carta del Restauro*), promulgată în '72 și care, prin normativele sale, se revendică aproape în exclusivitate de la principiile care au prins contur în aceste pagini.

TEORIA RESTAURĂRII

În amintirea lui Don Giuseppe De Luca, cel care a dorit să fie tipărită această carte, dar n-a mai apucat s-o vadă.

1.
CONCEPTUL DE RESTAURARE

În mod obișnuit se înțelege prin restaurare orice intervenție menită să repună în eficiența sa un produs al activității umane. În această accepție pe care o dăm în mod obișnuit restaurării și care se identifică mai exact cu ceea ce ar trebui să se numească schema preconceptuală[1], este deja schițată noțiunea de intervenție asupra unui produs al activității umane; implicit orice alt tip de intervenție, fie în sfera biologicului, fie în cea a lumii fizice, nu intră sub incidența noțiunii obișnuite de restaurare.

Trecând de la schema preconceptuală a restaurării la conceptul propriu-zis, conceptualizarea trebuie inevitabil să aibă loc în funcție de varietatea produselor activității umane cărora li se aplică intervenția specifică numită restaurare. Va exista deci o restaurare privind *artifex*-uri industriale și o restaurare privind operele de artă; dar dacă prima va sfârși prin a deveni sinonimă cu repararea sau cu redarea în uz, cea de-a doua va constitui cu totul altceva fie și numai prin diversitatea operațiilor îndeplinite. Altfel spus, atâta timp cât este vorba de produse industriale — înțelegându-se prin acestea vasta gamă de produse începând cu artizanatul cel mai mărunt —

[1] Pentru noțiunea de schemă preconceptuală v. CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino, 1957, p. 37 și urmat.

scopul „restaurării" va fi, după toate aparențele, să restabilească funcționalitatea produsului și, de aceea, natura intervenției de restaurare va fi în mod exclusiv legată de realizarea acestui scop.

În cazul în care este vorba despre operele de artă — chiar dacă printre acestea se află unele care includ în structura lor un scop funcțional, ca arhitecturile și, în general, obiectele așa numitelor arte aplicate — rezultă în mod clar că restabilirea funcționalității, chiar subinclusă intervenției de restaurare, nu reprezintă în definitiv decât un aspect secundar sau coincident, niciodată cel principal și fundamental care vizează opera de artă ca operă de artă.

În consecință, rezultă în mod clar că acel produs special al activității umane denumit operă de artă se afirmă ca atare prin actul unei singulare recunoașteri care are loc în conștiință; o recunoaștere singulară din două motive: atât pentru faptul că împlinirea ei se face de fiecare dată de către individul în singularitatea lui, cât și pentru faptul că nu poate fi motivată altminteri decât prin recunoașterea pe care acest individ o face. Produsul uman care este astfel recunoscut se găsește acolo, în fața ochilor noștri, și poate fi clasificat generic printre produsele obișnuite ale activității umane, până când recunoașterea sa ca operă de artă, recunoaștere pe care o operează conștiința, îl exceptează în mod definitiv din comunitatea celorlalte produse.

Aceasta este cu siguranță o caracteristică definitorie a operei de artă, în măsura în care ne referim nu la esența sau la procesul de creație care i-a dat naștere, ci la faptul că face parte din lume, din modul specific de a fi al fiecărui individ. O asemenea specificitate, ce nu depinde de premisele filosofice de la care se pornește, oricare ar fi acestea, trebuie să fie de îndată dezvăluită în măsura în care se acceptă dimensiunea spirituală a operei.

Din această cauză nu este necesar să se pornească de la o concepție idealizantă, pentru că,

fie și prin situarea la polul opus, într-un punct de vedere pragmatic, apare în aceeași măsură ca esențială pentru opera de artă recunoașterea acesteia ca operă de artă.

Ca atare, facem trimitere la Dewey[1] unde regăsim această caracteristică indicată în mod clar: O operă de artă, nu contează cât de veche sau clasică, ființează actualmente și nu doar potențial ca operă de artă când trăiește într-o anume experiență individualizată. Ca bucată de pergament, de marmură, de pânză ea rămâne (pasibilă însă de devastările timpului) identică sieși în decursul anilor. Dar ca operă de artă ea este recreată ori de câte ori este resimțită estetic". Ceea ce înseamnă că, atâta timp cât această *recreare* sau *recunoaștere* nu are loc, opera de artă este doar potențial operă de artă sau, cum am mai scris, nu *există* cât *subzistă*, pentru că, după cum rezultă și din fragmentul citat din Dewey, este o bucată de pergament, de marmură, de pânză.

O dată clarificat acest aspect, nu va fi deloc surprinzătoare extragerea următorului corolar: orice comportament față de opera de artă, implicit și intervenția de restaurare, depinde de o efectuată sau neefectuată recunoaștere a operei de artă ca operă de artă. Dar dacă atitudinea față de opera de artă are strânsă legătură cu judecata asupra artisticității — căci aici se ajunge prin actul de recunoaștere — calitatea intervenției va fi, de asemenea, și ea, nu mai puțin strict determinată. Ceea ce înseamnă că și acea etapă, a restaurării, pe care opera de artă o poate avea în comun cu alte produse ale activității umane nu reprezintă decât o fază complementară față de calitatea pe care intervenția o primește prin însuși faptul de a fi efectuată asupra unei opere de artă. Datorită acestei particularități inconfun-

[1] JOHN DEWEY, *Art as experience*, New York, 1934; pentru comoditatea confruntării trimitem la traducerea italiană a lui Maltese: *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Florența, 1951, p. 130.

dabile este legitimă exceptarea restaurării operei de artă de la accepția comună anterior explicitată. Este necesară, astfel, definirea restaurării pe baza conceptului operei de artă de la care își dobândește calificarea și nu a procedeelor practice ce caracterizează restaurarea propriu-zisă.

Se ajunge astfel la recunoașterea legăturii indisolubile dintre restaurare și opera de artă prin faptul că opera de artă condiționează restaurarea și nu invers. Dar am văzut deja că pentru opera de artă este esențială recunoașterea ei ca atare și că în aceasta, de fapt, constă „reintroducerea" operei de artă în lume. De aceea legătura dintre restaurare și opera de artă se instituie prin actul recunoașterii operei de artă. Continuând să se dezvolte ulterior, legătura aceasta își va păstra în actul recunoașterii premisele și determinările.

Pe baza recunoașterii operei, vor fi luate în considerație nu numai materia prin care opera de artă ființează, ci și bipolaritatea prin care aceasta se înfățișează conștiinței. Ca produs al activității umane, opera de artă presupune o dublă determinare: instanța estetică, ce corespunde calității fundamentale a artisticității, datorită căreia opera de artă este operă de artă; instanța istorică care îi aparține, întrucât este un produs uman actualizat într-un anumit timp și loc, ființând într-un anumit timp și loc. După cum se observă, nu este important măcar să adăugăm și instanța utilitară care, în definitiv, este cea care primează în cazul celorlalte produse ale activității umane, pentru că utilitatea, dacă există în cadrul operei de artă, ca de pildă în arhitectură, nu va putea fi considerată în sine, ci în funcție de consistența fizică și de celelalte două instanțe fundamentale care structurează opera de artă în receptarea operată de conștiință.

Considerarea restaurării în raport direct cu recunoașterea operei de artă ca atare ne permite acum s-o definim: *restaurarea constituie momentul metodologic al recunoașterii operei de artă, în con-*

sistența sa fizică și în dubla sa polaritate estetică și istorică, în vederea transmiterii ei în viitor.

Din această structurare fundamentală a operei de artă în receptarea efectuată de conștiința individuală, vor decurge bineînțeles și principiile ce vor dirija în mod necesar restaurarea, în efectuarea ei propriu-zisă.

Consistența fizică a operei trebuie neapărat să aibă prioritate, pentru că reprezintă locul manifestării imaginii, asigură transmiterea imaginii în viitor și-i garantează așadar receptarea în conștiința umană. De aceea, dacă din perspectiva recunoașterii operei de artă ca atare, aspectul artisticității deține prioritatea absolută, din perspectiva actului de păstrare pentru viitorime a virtualității acelei revelații la care ținteşte recunoașterea, consistența fizică este cea care dobândește importanța de prim ordin.

De fapt, cu toate că recunoașterea trebuie să aibă loc de fiecare dată în conștiința individuală, încă din acel moment ea aparține conștiinței universale, iar individul care beneficiază de acea revelație subită își asumă imediat imperativul conservării, acesta impunându-i-se tot atât de categoric ca și imperativul moral. Conservarea se articulează pe o gamă infinită care merge de la simplul respect până la intervenții foarte radicale, așa cum sunt cazurile extragerilor de fresce, transpunerilor de picturi pe panou sau pe pânză.

Dar este adevărat că, deși imperativul conservării se referă la opera de artă în genere, în complexa sa structurare, el privește mai ales consistența materială prin care se manifestă imaginea. Către această consistență materială trebuie îndreptate toate eforturile și căutările pentru ca ea să dăinuie cât mai mult posibil.

Însă orice intervenție trebuie să fie cea optimă, considerată în fiecare caz legitimă și imperativă, ea trebuie să se fundamenteze pe cea mai vastă argumentație științifică, fiind cea dintâi, dacă nu unica, pe care opera de artă o acceptă ca necesitate pentru permanenta și irepetabila subzistență a imaginii.

De aici rezultă prima axiomă: *se restaurează numai materia operei de artă.*

Dar mijloacele fizice cărora le este încredințată transmiterea imaginii nu sunt „anexe" ale acesteia, ci, dimpotrivă, îi sunt coextensive: nu se poate disocia materia de imagine. Cu toate acestea, nu putem considera acest caracter coextensiv întru totul circumscris imaginii. O anume parte a acestor mijloace fizice va funcționa ca suport pentru altele cărora le este încredințată mai accentuat transmiterea imaginii, lucru necesar din motive legate strict de subzistența acesteia. Astfel sunt fundațiile pentru arhitectură, panoul sau suportul de pânză pentru pictură și așa mai departe.

Atunci când condițiile în care se află opera de artă sunt de așa natură încât reclamă necesitatea sacrificării unei părți din substanța materială a operei, sacrificarea sau, oricum, intervenția trebuie să fie îndeplinită ținând cont în orice caz de exigențele instanței estetice. Aceasta va prima, pentru că individualitatea operei de artă, față de alte produse umane, nu depinde de consistența sa materială și nici de dubla sa istoricitate, ci de artisticitatea sa care, odată pierdută, avem de-a face cu o epavă și nimic mai mult.

Pe de altă parte nu trebuie subapreciată nici instanța istorică. S-a spus deja, că opera de artă beneficiază de o dublă istoricitate, adică de aceea care coincide cu actul prin care era formulată, actul creației și care trimite deci la un artist, la un timp și la un loc în care a fost creată, și aceea care provine din faptul că opera se inserează în prezentul unei conștiințe, este deci o istoricitate care se raportează la timpul și la locul în care opera se găsește la un moment dat. Vom reveni mai detaliat asupra timpului în raport cu opera de artă, dar pentru moment este suficient să facem distincția între cele două „istoricități".

Perioada intermediară între timpul în care opera a fost creată și acest prezent istoric care avansează continuu este alcătuită din tot atâtea „prezenturi" istorice devenite „trecuturi" și prin a căror trecere opera ar putea dobândi urme. Dar opera poate dobândi deopotrivă urme și în raport cu locul în care a fost creată sau căruia i-a fost destinată și cu cel în care se găsește în momentul noii receptări de către conștiință.

Prin urmare, instanța istorică se referă în aceeași măsură la prima și la a doua istoricitate.

Aducerea la un numitor comun a celor două instanțe reprezintă dialectica restaurării considerate ca moment metodologic al recunoașterii operei de artă ca atare.

În consecință, poate fi enunțat cel de-al doilea principiu al restaurării: *restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unității potențiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru este posibil, fără a comite un fals artistic sau un fals istoric și fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp.*

2.
MATERIA OPEREI DE ARTĂ

Prima axiomă, privind materia operei de artă ca unic obiect al intervenției de restaurare, necesită o aprofundare a conceptului de materie în raport cu opera de artă. Faptul că mijloacele fizice de care are nevoie imaginea pentru a se manifesta reprezintă un mijloc și nu un scop nu trebuie să excludă din cercetare ceea ce constituie materia în raport cu imaginea, cercetare pe care Estetica idealistă a considerat-o, în general, neglijabilă, dar pe care analiza operei de artă o (re)propune atenției în mod irefutabil. Deja Hegel nu putuse să nu se refere și la „materialul extern și dat", chiar dacă nu furnizase materiei un cadru conceptual în relație cu opera de artă. În această relație materia dobândește o fizionomie precisă și pe baza acestei relații trebuie ea să fie definită, pentru că ar fi cu totul inoperantă raportarea la un punct de vedere ontologic, gnoseologic sau epistemologic. Doar într-o a doua etapă, atunci când ajungem la intervenția de restaurare propriu-zisă, este necesară și cunoașterea științifică a materiei în fizicitatea sa. Preliminar însă și mai ales în relație cu restaurarea, trebuie definit ceea ce constituie materia operei, întrucât ea reprezintă concomitent *timpul* și *locul* intervenției de restaurare. Din această cauză nu ne putem folosi decât de un punct de vedere fenomenologic și, sub acest aspect, materia se prezintă ca fiind

„ceea ce servește epifaniei imaginii". O astfel de definiție reflectă o procedură analogă celei care conduce la definirea frumosului, indefinibil altminteri decât pe cale fenomenologică, cum deja procedase scolastica: *quod visum placet.*

Materia ca epifanie a imaginii oferă cheia dedublării care deja s-a conturat și care acum se definește ca *structură* și *aspect.*

Relevarea acestor două aspecte fundamentale situează conceptul de materie în relație cu opera de artă ca echivalent, ba chiar mai inseparabil decât aversul și reversul unei medalii. Este clar că ființarea prevalent fie ca *aspect*, fie ca *structură* va constitui două funcții ale materiei în cadrul operei de artă și, în mod normal, una nu o va contrazice pe cealaltă, fără însă a exclude cu totul posibilitatea unui conflict. Un atare conflict, asemănător contrastului deja existent între instanța estetică și instanța istorică, nu va putea fi rezolvat decât prin privilegierea aspectului în detrimentul structurii, dacă altminteri nu se poate ajunge la o conciliere.

Iată spre ilustrare exemplul elocvent al unei picturi pe panou, atunci când panoul a ajuns atât de poros încât nu mai poate constitui un suport corespunzător; în acest caz pictura va fi materia ca aspect, panoul materia ca structură deși delimitarea poate fi mai puțin tranșantă, deoarece faptul însuși de a fi pictată pe panou conferă picturii caracteristici anume ce ar putea dispare odată cu înlăturarea panoului. Distincția dintre aspect și structură este deci mult mai subtilă decât s-ar putea crede la prima vedere și, de fapt, în practică, nu întotdeauna va fi integral posibilă. Iată acum un alt exemplu: cel al unui edificiu care, parțial dărâmat de un cutremur, se pretează totuși unei reconstrucții sau unei anastiloze. În acest caz, „aspect" nu poate fi socotit doar paramentul, acesta trebuind să rămână parament nu doar în suprafață. Cu toate acestea pentru a oferi garanții în eventualitatea unor viitoare cutremure, structura internă a zidăriei va putea fi schimbată; va putea fi în-

locuită chiar și structura internă a coloanelor, dacă acestea există, în cazul în care nu se afectează astfel aspectul materiei din care sunt alcătuite. Și aici, pentru a avea certitudinea că structura modificată nu alterează aspectul, va fi nevoie de o deosebită sensibilitate, de un simț estetic deosebit.

Multe greșeli nefaste, distructive, au fost cauzate de faptul că materia operei de artă n-a fost analizată în bipolaritatea sa: ca aspect și ca structură. O eroare înrădăcinată, care în domeniul artei s-ar putea numi iluzia imanenței, a determinat considerarea ca identice, de exemplu, a marmurei încă neextrase din carieră cu cea devenită deja statuie; în timp ce marmura neextrasă posedă doar constituție fizică, marmura statuii a suportat transformarea radicală în urma căreia a devenit vehicul al unei imagini; s-a „istoricizat" prin datul de a fi opera unei ființe umane, iar între existența sa în chip de carbonat de calciu și ființarea sa ca imagine s-a adâncit o discontinuitate ireversibilă. Existând mai departe ca imagine, marmura se dedublează în aspect și structură, subordonând structura aspectului. În această situație, cine și-ar închipui că este îndreptățit — doar pentru simplul fapt de a fi identificat cariera de proveniență a materialului destinat construcției unui monument antic — să extragă tot de acolo materialul pentru refacerea aceluiași monument, atunci când este vorba de o refacere și nu de o restaurare, nu-și va putea justifica pretenția doar prin faptul că *materia este aceeași;* materia nu este deloc aceeași pentru că „istoricizată" prin actuala operă a omului ea aparține acestei epoci și nu alteia mai îndepărtate; având deci aceeași compoziție chimică, opera nouă va fi totuși diferită de cea veche și, ca atare, va ajunge să constituie un fals istoric și estetic.

O altă greșeală, încă prezentă în multe cazuri și care provine, de asemenea, din insuficiența investigării materiei operei de artă, își găsește loc în concepția, îndrăgită de pozitivismul lui Semper și Taine, cu privire la materia care ar genera,

sau oricum ar determina, stilul. Este limpede că un asemenea sofism provine din absența distincției între structură și aspect și din asimilarea materiei, vehicul al formei, cu forma însăși. În fond se ajunge la considerarea aspectului pe care materia îl asumă în opera de artă ca funcție a structurii.

La polul opus, cum se întâmplă în esteticile idealiste, neglijarea rolului materiei în imagine decurge din nerecunoașterea importanței materiei ca structură, ajungându-se la același rezultat: identificarea aspectului cu forma, dar dizolvarea ei ca materie.

Distincția fundamentală între aspect și structură poate ajunge uneori la o asemenea segregație, încât aspectul să preceadă, paradoxal, structura, dar numai în acele cazuri — cum ar fi poezia și muzica — în care opera de artă nu aparține artelor așa-numite figurative; scrisul — care, printre altele, nu este mijlocul fizic propriu poeziei și muzicii, ci intermediarul acestora — determină prevalența aspectului, fie și numai în haină simbolică, asupra producerii efective a sunetului notei sau cuvântului.

O altă concepție eronată asupra materiei operei de artă, vizează limitarea acesteia la consistența materială din care rezultă opera. Este o concepție aparent dificil de demontat, dar pentru a cărei anulare este suficientă contrapunerea considerațiilor că materia permite *extrinsecarea* imaginii și, în același timp, că imaginea nu își limitează propria spațialitate la învelișul materiei transformate în imagine; vor putea fi adoptate astfel ca mijloace fizice de transmitere a imaginii și alte elemente intermediare între operă și privitor. În primul și în primul rând în această condiție se află calitatea atmosferei și a luminii. O anume atmosferă caldă și o anumită lumină strălucitoare pot să fie adoptate ca însuși locul de manifestare al imaginii, în aceeași măsură ca marmura, bronzul sau alte materiale. Astfel, ar fi inexact să susținem că pentru Partenon s-a folosit marmura de Pentelic ca unic mijloc fizic,

material, pentru că și atmosfera și lumina înconjurătoare sunt elemente materiale în aceeași măsură ca și marmura. De aici deducem că deplasarea unei opere de artă din locul său de origine va fi determinată exclusiv de motivația majoră a conservării sale.

3.
UNITATEA POTENȚIALĂ A OPEREI DE ARTĂ

Odată lămurite înțelesul și cuprinderea pe care trebuie să le atribuim materiei în relație cu epifania operei de artă, să continuăm cu analizarea conceptului de unitate la care este necesar să ne raportăm pentru a stabili parametrii restaurării.

Vom începe prin a exclude că unitatea realizată de opera de artă poate fi concepută asemenea unității organice și funcționale proprii lumii fizice, de la nucleul atomic la ființa umană. În acest sens, ar fi suficient numai să definim unitatea operei de artă ca unitate calitativă și nu cantitativă; ceea ce totuși n-ar ajuta la delimitarea netă a unității operei de artă de cea organico-funcțională, pentru că fenomenul vital nu este nici el cantitativ, ci calitativ.

Inițial trebuie să evaluăm măsura în care trebuie respectată atribuirea caracterului de unitate operei de artă și, mai exact, unitatea care privește *întregul* și nu unitatea la care se ajunge prin *total*. De fapt, dacă opera de artă n-ar fi concepută ca *întreg*, ea ar trebui considerată ca un total și, în consecință, ar rezulta compusă din părți; de aici s-ar ajunge la o concepție geometrizantă asupra operei de artă similară concepției geometrizante asupra frumosului și, din acest motiv, ar fi valabilă, ca și pentru frumos, critica la care conceptul a fost supus deja de Plotin. Astfel, dacă opera de artă ar rezulta ca fiind alcătuită din părți

care, fiecare în sine, ar constitui o operă de artă, în fapt am fi nevoiți să conchidem fie că acele părți nu sunt atât de autonome pe cât ar trebui și că împărțirea ar avea valoare de ritm, fie că, în contextul în care apar, pierd acea valoare individuală pentru a fi absorbite de opera care le conține. Sau opera de artă care le conține e un mănuchi și nu o operă de artă unitară, sau părțile considerate ca opere de artă își atenuează, în cadrul complexului în care sunt inserate, individualitatea care ar face din fiecare în parte o operă autonomă. Deja această coeziune specială pe care opera de artă, atunci când se prezintă compusă din părți, o exercită asupra fiecăreia dintre părțile sale, este negarea implicită a autonomiei părților ca opere de artă în sine.

Dar să luăm în discuție o operă de artă efectiv compusă din părți, care, luate fiecare în sine, să nu prezinte vreo calitate estetică prevalentă, dincolo de cea care ține de hedonismul generic legat de frumusețea materialului, de acuratețea cioplirii și așa mai departe. Să luăm așadar cazul mozaicului pentru pictură, ca și al elementelor, al cărămizilor sau pietrelor de talie pentru arhitectură. Fără a stărui acum asupra problemei, care pentru noi este, în cazul de față, colaterală, a valențelor ritmice ce pot fi căutate și exploatate de artist prin fragmentarea materialului de care se servește pentru formularea imaginii, rămâne faptul că atât *tessere*-le murale cât și pietrele de talie, odată extrase din conexiunea formală impusă de artist, rămân inerte și nu mai păstrează nici un fel de urmă a unității în care fuseseră angrenate. Ca și cum am citi niște cuvinte dintr-un dicționar: aceleași cuvinte pe care poetul le-a reunit într-un vers, odată dezlegate din vers, se întorc la a fi nimic mai mult decât grupuri semantice de sunete.

Mozaicul și construcția alcătuită din pietre de talie separate sunt deci cazurile care demonstrează cel mai elocvent imposibilitatea de a concepe opera de artă ca *total*, când ea, de fapt, trebuie să fie realizată ca *întreg*.

Dar în cazul operei de artă, odată acceptată „unitatea întregului", este necesar să ne întrebăm dacă această *unitate* nu reproduce unitatea organică sau funcțională permanent fundamentată de experiență. Elementele care alcătuiesc natura nu subzistă ca monade independente: frunza trimite la ramură, ramura la arbore, membrele și capetele tăiate care se văd în măcelării sunt încă parte din animal; până și hainele, deși se prezintă în croielile stereotipe ale confecțiilor, fac trimitere inevitabil la om. La baza experienței noastre, în speță la baza ființării noastre cotidiene în lume, se află necesitatea recunoașterii conexiunilor ce leagă între ele lucrurile existente și reducerea la minimum sau excluderea lucrurilor inutile, adică a celor ale căror legături cu existența noastră sau nu ne sunt cunoscute, sau sunt lipsite de importanță. Fără îndoială această conexiune existențială dintre lucruri este funcție a cunoașterii și constituie prima etapă a științei: pe baza acestei elaborări științifice se stabilesc legile și devin posibile prognozele. Drept urmare, văzând capul unui miel pe tejgheaua unui măcelar nimeni nu s-ar îndoi că mielul, viu fiind, avea patru picioare.

Dar, în imaginea formulată de opera de artă, această lume a experienței își păstrează numai funcția cognitivă legată de figurativismul imaginii: orice fel de postulat de integritate organică se anulează. *Imaginea este realmente și exclusiv doar ceea ce apare:* reducția fenomenologică, care servește la investigarea existentului, devine în Estetică chiar axioma care definește esența imaginii. De aceea, o imagine pictată a unui om din care s-ar vedea un singur braț n-ar putea fi considerată, din acest motiv ca fiind mutilată, pentru că, în realitate, nu posedă nici un braț deoarece „brațul care se vede pictat" nu este un braț, ci doar o funcție semantică în contextul figurativ dezvoltat de imagine. Presupunerea *celuilalt braț*, adică a aceluia care nu ne este înfățișat, nu mai ține de contemplarea operei, ci de operația contrară celei prin care s-a născut opera de artă,

adică retrogradarea ei la statutul de reproducere a unui obiect natural, a cărui reprezentare — în cazul nostru a făpturii om — trebuia să posede un al doilea braț.

În schimb, deși am putea fi convinși de principiul că privind portretul unui om din care se vede doar un braț, refacem instinctiv unitatea organică a omului cu două brațe, dimpotrivă, recepția intuitivă și spontană a operei de artă are loc exact în modul indicat de noi, adică limitând substanța cognoscibilă a imaginii, valoarea sa semantică, exclusiv la ceea ce ne oferă imaginea propriu-zisă. În sprijinul acestei afirmații putem indica și alte mărturii indirecte. Să ne imaginăm o persoană care dă peste o mână tăiată sau de-a dreptul peste un cap uman tăiat; în groaza pe care o va încerca, nici măcar o clipă nu se va îndoi că acestea aparțin unui individ. Dar reprezentarea sculptată a unei mâini izolate sau a unui cap (doar dacă nu sunt făcute în mod expres în așa fel încât să simuleze resturi umane) nu numai că nu vor provoca nici un fel de repulsie, dar nici măcar nu vor sugera că reprezintă părți amputate dintr-un organism. Și asta până-ntr-atât încât vor fi necesare abilități speciale pentru ca reprezentarea sculptată a unui cap izolat să fie interpretată, fără echivoc, ca un cap detașat de bust. Ne învață aceasta iconografia Sfântului Ioan Botezătorul sau a Sfântului Dionis.

Se argumentează astfel faptul că unitatea organico-funcțională a realității existențiale rezidă în funcțiile logice ale intelectului, în timp ce unitatea figurativă a operei de artă este *totuna* cu intuiția imaginii ca operă de artă.

Ajunși aici suntem în posesia a două enunțuri definite pentru a fixa termenul de restaurare și pentru a reglementa, așadar, o practică.

Suntem de părere că opera de artă beneficiază de o excepțională unitate, fapt pentru care nu se poate considera că ar fi alcătuită din părți; în al doilea rând, am găsit că această *unitate* nu poate fi echivalată unității organic-funcțio-

nale a realității existențiale. De unde decurg două corolare.

Pentru primul deducem că: opera de artă, nefiind alcătuită din părți, dacă este sfărâmată fizic, va continua în mod necesar să subziste potențial ca un *întreg* prin fiecare dintre fragmentele sale și această *potențialitate* va fi importantă într-o măsură direct proporțională cu rămășițele materiale care au supraviețuit, prin fiecare fragment, dezagregării materiei.

Pentru cel de-al doilea deducem că: dacă „forma" unei opere de artă este indivizibilă, atunci când, din punct de vedere material, opera de artă ne apare fragmentată, va trebui încercată dezvoltarea potențialei unități originare conținute de fiecare dintre fragmente, proporțional cu gradul de supraviețuire formală încă prezent în ele.

Prin aceste două corolare se respinge posibilitatea intervenției prin *analogie* asupra operei de artă mutilate și fragmentate, deoarece procedura prin *analogie* presupune ca principiu echivalarea unității intuitive a operei de artă cu unitatea logică în care gândim realitatea existențială. Ceea ce am infirmat.

În al doilea rând, apare drept normă faptul că intervenția declanșată în vederea redobândirii unității originare, dezvoltând unitatea potențială a fragmentelor acelui *întreg* care este opera de artă, trebuie să se limiteze la folosirea sugestiilor cuprinse în fragmentele respective sau reperabile în mărturii autentice ale stării originare.

Acestei norme, legate chiar de inițierea acțiunii de restaurare, i se impun cele două instanțe: cea istorică și cea estetică, ce vor trebui, printr-o reciprocă moderare, să stabilească punctul care ar putea marca restabilirea unității potențiale a operei de artă fără a se săvârși un fals istoric sau o gafă estetică.

Vor decurge de aici anumite principii care, deși practice, nu pot fi considerate pur empirice.

Primul prevede ca integrarea să fie întotdeauna și ușor recognoscibilă; dar fără ca prin aceasta să se spargă cumva unitatea spre recon-

stituirea căreia se tinde. Deci integrarea va trebui să fie insesizabilă ca atare de la distanța de la care trebuie privită opera de artă, dar imediat reperabilă, fără a necesita nici un fel de mijloace speciale în acest scop, la o vizualizare de aproape. Astfel însă se contravine mai multor axiome ale restaurării așa-numite arheologice, pentru că se afirmă nu numai necesitatea redobândirii, prin integrări, a unității cromatico-tonale a fragmentelor, dar, acolo unde diferențierea dintre porțiunile adăugate și fragmentele propriu-zise poate fi asigurată printr-o „finisare" specială și durabilă, nu se exclude nici folosirea aceleiași materii și a patinei artificiale, menținându-ne însă tot în sfera restaurării și nu în cea a refacerii.

Cel de-al doilea principiu se referă la materia din care rezultă imaginea, care este de neînlocuit numai atunci când contribuie nemijlocit la figurativismul imaginii, adică în măsura în care este aspect și doar parțial structură. De aici decurge, dar tot prin acordarea cu instanța istorică, o sporită libertate de acțiune în privința suporturilor, a structurilor portante și așa mai departe.

Cel de-al treilea principiu are în vedere viitorul: adică prevede ca orice intervenție de restaurare să nu împiedice, ci, dimpotrivă, să înlesnească eventuale viitoare intervenții.

Subiectul n-ar fi totuși epuizat prin cele de mai sus, deoarece rămâne mereu deschisă problema lacunelor, ridicată de aceeași exigență care interzice integrările fanteziste. Căci una este a dezvolta figurativismul fragmentului până la a-i permite să se lege cu fragmentul următor, chiar dacă nu este cel alăturat, și altceva este falsificarea elementului figurativ dispărut printr-o integrare analogică. Prin urmare, problema lacunelor rămâne deschisă.

Referindu-ne la opera de artă, considerăm lacuna ca fiind o întrerupere în textura figurativă. Dar, contrar părerilor obișnuite, în privința operei de artă lucrul cel mai grav nu este constituit de ceea ce lipsește, ci de ceea ce în mod nepotrivit se adaugă. Lacuna are o formă și o culoare fără

legătură cu figurativismul imaginii reprezentate, inserându-se deci ca un corp alogen.

Cercetările și experiențele din psihologia gestaltistă ne ajută foarte mult să interpretăm semnificația lacunei și să găsim mijloacele pentru a o neutraliza.

Având o configurație fortuită, lacuna apare ca *figură* pe un *fond*, fond care este, de fapt, pictura însăși. În organizarea spontană a percepției, împreună cu necesitatea simetriei și a formei celei mai simple, prin care se încearcă interpretarea percepției vizuale complexe, există relația fundamentală dintre figură și fond. Instituirea raportului formă-fond în cadrul percepției vizuale aparține deci unei modalități spontane a percepției. Acest raport este ulterior articulat și dezvoltat în pictură în funcție de spațialitatea privilegiată în imagine; dar când în textura picturii apare o lacună, această „formă" neprevăzută este asimilată ca figură, căreia pictura propriu-zisă îi servește drept fond; rezultă că mutilării imaginii i se adaugă o *depreciere*, o decădere la statutul de fond a ceea ce de fapt s-a născut ca figură. În consecință, în primele tentative de a stabili o metodologie a restaurării care să evite integrările fanteziste, a apărut prima soluție empirică a tentei neutre *(tinta neutra)*. Se încearcă astfel atenuarea emergenței în prim plan a lacunei, căutând a o împinge într-un plan secund, printr-o tentă, pe cât posibil, lipsită de strălucire. Metodă corectă dar insuficientă. Pe deasupra, a fost ușor de sesizat că nu există o tentă neutră; că oricât de presupus neutră ar fi o tonalitate, în realitate ea influențează organizarea cromatică a picturii, căci, prin vecinătatea culorilor cu tonalitatea neutră, culorile imaginii deveneau mai terne; se accentua în schimb, în individualitatea intruziunii sale, tonalitatea lacunei. Părea să se fi ajuns astfel la o aporie. În ceea ce ne privește ne-am dat imediat seama că trebuie împiedicat ca lacuna *să se compună* cu tonurile picturii și că, în schimb, ar trebui să se situeze permanent pe un plan diferit de cel al picturii propriu-zise:

sau avansând sau în retragere. Pornisem de la observația evidentă că, dacă pe un geam pus în fața unei picturi apare o pată, această pată, deși știrbește din vizibilitatea asupra a ceea ce se află dedesubt, acționând aproape ca și cum ar fi o lacună, datorită faptului că este percepută ca fiind situată pe un plan diferit față de suprafața picturii, face posibilă percepția continuității picturii aflate sub ea. De aceea, dacă reușim să conferim lacunei o culoare care, în loc de a se acorda sau de a nu ieși în evidență în raport cu culorile picturii, să se detașeze în schimb violent, prin nuanță și luminozitate, dacă nu chiar prin calitate, lacuna va funcționa aidoma petei de pe geam: va permite percepția continuității picturii sub lacună. Acest criteriu a fost aplicat în cazul dificilelor repictări ale fondului din *Bunavestirea* lui Antonello Da Palazzolo Acreide; lacunele apar ca niște pete deasupra picturii. Nu este încă soluția optimă, dar oricum este mai bună decât cele anterioare. În realitate, pentru a o îmbunătăți, a fost suficientă aplicarea principiului diferențierii planurilor (acolo unde echilibrul culorilor o permite) procedând în așa fel încât lacuna să nu mai funcționeze ca *figură* căreia pictura îi servește drept fond, ci ca fond pe care se proiectează pictura. În acest fel, chiar neregularitatea fortuită a lacunei nu mai agresează țesutul picturii; nefiind cedat fondului, acesta apare ca parte a materiei-structură ridicată la rangul de aspect. Așadar, de cele mai multe ori, este suficient să punem în evidență lemnul sau pânza suportului pentru a obține un rezultat curat și plăcut, mai ales datorită faptului că se înlătură astfel ambiguitatea violentei afirmări a lacunei ca figură. În acest sens chiar și culoarea împinsă la nivelul fondului supraviețuiește fără a colabora, fără a compune nemijlocit organizarea cromatică a suprafeței pictate.

Această soluție, deși născocită intuitiv, și-a primit girul și motivația din psihologia gestaltistă, tocmai datorită faptului că fructifică un mecanism spontan al percepției.

4.

TIMPUL ÎN RAPORT CU OPERA DE ARTĂ ȘI CU RESTAURAREA

După ce am evidențiat structura specifică a operei de artă ca unitate și după ce am explicat cum și până la ce punct este posibilă reconstituirea unității potențiale, care reprezintă imperativul însuși al instanței estetice în restaurare, este necesar să analizăm cu atenție timpul operei de artă în funcție de instanța istorică.

Constituie un adevăr de-acum general admis că diferențierea artelor în timp și spațiu este o diferențiere provizorie și iluzorie, întrucât timpul și spațiul sunt condițiile formale ale oricărei opere de artă și se regăsesc indisolubil legate în ritmul care instituie forma.

Cu toate acestea *timpul*, dincolo de statutul său de structură a ritmului, se regăsește în opera de artă nu numai sub aspect formal, ci și sub aspect fenomenologic, în trei momente diferite, valabile pentru toate operele de artă. Se regăsește deci, în primul rând, ca *durată* a extrinsecării operei de artă în decursul formulării ei de către artist; în al doilea rând ca *pauză* interpusă între finalul procesului creator și momentul în care conștiința noastră actualizează, în interiorul său, opera de artă; în al treilea rând, ca *moment* al acestei fulgurări a operei de artă în conștiință.

Aceste trei accepții ale *timpului* istoric în operă sunt departe de a fi mereu prezente și evidente ca atare în mintea noastră atunci când ne referim

la opera de artă; mai mult decât atât, în general există tendința de a confunda sau de a înlocui timpul extratemporal pe care îl generează opera de artă ca formă cu accepția temporală a timpului istoric al operei de artă înțeles global. Confuzia care se realizează cel mai ușor este identificarea timpului operei de artă cu prezentul istoric pe care îl trăiesc fie artistul, fie privitorul, fie ambii. Enunțând acest sofism, ni se pare aproape imposibil că poate avea loc, dar el corespunde, de fapt, unei atitudini paralogistice înnăscute, asemenea bunului simț. Mai mult decât atât, la baza sofismului se află, fără îndoială, negarea autonomiei artei.

Pentru faptul că, de pildă, Giotto a pictat niște compoziții unanim considerate opere de artă, mai mult decât atât, aclamate ca atare încă de pe timpul lui Giotto însuși, se presupune că aceste opere de artă *reprezintă incontestabil* epoca în care el a trăit, în sensul că epoca l-a exprimat pe Giotto mai mult decât Giotto și-a exprimat epoca. Bineînțeles, în această pretenție grosolană este subînțeleasă confuzia celor două momente fundamentale ale procesului creator: primul conduce la individualizarea simbolică a obiectului[1], în care artistul în libera sa alegere va face sau nu va face să convergă gusturi și preocupări, teorii și ideologii, aspirații și conspirații pe care le poate avea în comun cu cele ale epocii sale. Este problema lui. Dar, când va trece apoi la formularea acelui obiect, atât de singular și misterios consacrat, aporturile externe care s-au închegat în obiectul constituit nu vor mai rămâne deloc ca atare sau vor rămâne, precum insecta claustrată în picătura de chihlimbar. Timpul în care artistul trăiește va fi sau nu va fi recognoscibil în acea operă, iar valoarea ei, pe acest criteriu, nici nu va spori, nici nu va scădea cu nimic.

[1] Pentru tot ceea ce privește teoria creației artistice în etapele sale esențiale, a constituirii obiectului și a formulării imaginii, se face trimitere la lucrarea noastră: *Carmine o della Pittura*, Vallecchi, Firenze, 1947; Einaudi, Torino, 1962.

În momentul reînvierii operei de artă într-o conștiință actuală, fie că opera a fost creată în urmă cu câteva clipe sau în urmă cu o sută de secole, dacă se va dori ca aceasta să fie resimțită printr-o participare actuală, alta decât cea care îi revine în mod invariabil, fiind deci un etern prezent, însemnând că se impune operei de artă funcționarea ca stimul, va avea loc ceea ce unii numesc *interpretare sugestivă*. Nu va fi de-ajuns deci străfulgerarea de o clipă a operei în conștiință, clipă situată în timpul istoric, dar care se identifică și cu existența extratemporală a operei. Ci se va impune operei să coboare de pe piedestal, să suporte gravitația timpului în care trăim și chiar a împrejurării existențiale din care, de fapt, contemplarea operei ar trebui să ne extragă. Și astfel, dacă este vorba de o operă antică, i se va pretinde o actualitate care poate fi sinonimă cu moda sau poate să aibă valoarea unei tentative de a transfera asupra operei finalități care, oricare ar fi ele, vor fi întotdeauna străine formei căreia nu-i revin nici un fel de finalități. Astfel se configurează, în decursul secolelor, „norocul" sau „ghinionul" lui Giotto, al lui Rafael, al lui Correggio sau al lui Brunelleschi; contestările precum și glorificările cu privire la opera lor alternând în timp. Aceste alternanțe nu sunt, desigur, nedemne de istorie, ci sunt chiar istorie, și încă istorie a culturii, înțeleasă ca gust actualizant, ca opțiune, și atunci trebuie decelat în ce scopuri și în consonanță cu care idei se face această opțiune.

Această istorie va fi bineînțeles legitimă și neîndoielnic utilă; va putea constitui cadrul unor considerații valoroase în privința citirii formei, dar nu va fi niciodată istorie a artei. Pentru că istoria artei este istoria care se adresează, chiar dacă respectând succesiunea în timp a expresiilor artistice, momentului extratemporal al *timpului* închis, cuprins în ritm; în timp ce această istorie a gustului e istorie a *timpului temporal* care cuprinde în fluxul său opera de artă finalizată și imuabilă.

Cu toate acestea, confuzia dintre timp extratemporal sau interior operei de artă și timpul istoric al privitorului devine cu atât mai gravă și periculoasă când se produce — și se produce aproape întotdeauna — în cazul operelor actualității în care trăim. Pentru acestea pare legitimă și inderogabilă consubstanțialitatea cu aspirațiile, finalitățile, moralitatea și socialul epocii sau ale unei anumite părți a ei; consubstanțialitate care apare îndreptățită doar în măsura în care este resimțită de artist, ca premisă a actului de determinare simbolică a subiectului. Oricum, dincolo de acea zonă preliminară procesului creator, în această privință nu se poate analiza sau căuta mai mult nici la artistul modern, nici la cel din vechime.

S-a văzut că *timpul* se inserează într-o a doua etapă reprezentată de pauza ce se interpune între finalul procesului creator, adică momentul concluzionării formulării, și momentul în care respectiva formulare se dezvăluie conștiinței actuale a privitorului.

Cu toate acestea, acest interval de timp pare că nu-și poate găsi locul în considerarea operei ca obiect estetic, întrucât opera de artă e imuabilă și invariabilă, doar dacă nu se transformă într-o altă operă de artă și deci socotirea timpului scurs între finalizarea și receptarea operei nu influențează, ci, dimpotrivă, alunecă pe lângă realitatea operei. Această opinie ar putea părea inatacabilă, dar nu este, întrucât nu ține seama de *mijloacele fizice* de care trebuie să se servească imaginea pentru a ajunge la conștiință. *Mijloacele fizice* pot fi minimale, dar, oricum, ele există întotdeauna, chiar și acolo unde virtual dispar. Se va obiecta, de exemplu, că o poezie, citită în gând și nu cu voce tare, nu are nevoie de mijloace fizice, deoarece scrierea este doar un expedient convențional pentru a indica anumite sunete, însemnând că, teoretic, ar trebui să poată fi considerate poezie și o serie întreagă de sunete a căror pronunție o ignorăm,

dar cărora, în schimb, le cunoaștem semnificația. Ar fi însă un sofism. Necunoașterea sunetului căruia îi corespunde semnul nu presupune că *sunetul* este inutil în concretul imaginii poetice, dimpotrivă, prin necunoaștere; imaginii poetice i se va știrbi din puterea figurativă așa cum se întâmplă în cazul acelor compoziții celebre din pictura antică, pe care le cunoaștem din descrieri dar ale căror imagini nu ni s-au păstrat.

Nevoia de sunet subzistă, iar sunetul, chiar dacă nu e exprimat, trăiește prin imaginea limbii în totalitatea sa, limbă aflată potențial în posesia oricărui vorbitor, pe care treptat orice vorbitor o realizează în sine. În această realizare, chiar tacită, deține o importanță deosebită intervalul de timp care se interpune între momentul când poezia a fost scrisă și limba se pronunța într-un anumit fel și timpul în care poezia e citită și limba nu se mai pronunță în același fel, deoarece doar limbile moarte, artificial fixate ca pronunție și lexic, pot fi considerate stabile în timp; iar la rigoare, nici măcar acelea, pentru că influența pronunției se va produce și asupra lor, chiar dacă într-o măsură mai redusă.

Celui care ar reproșa acestor observații excesiva subtilitate este suficient să i se reamintească tipurile de pronunție în franceză din cauza cărora nu rostim *La Chanson de Geste*; și nici scrierile lui Pascal nu le pronunțăm, așa cum o făcea Pascal; sau în pronunția spaniolă în care valoarea diferită a lui *jota* schimbă considerabil lectura prozei și poeziei secolului al XVII-lea.

Deci și peste poezii — opere de artă, care par mai apărate de vicisitudinile timpului — timpul trece și își lasă amprenta nu mai puțin decât asupra culorilor din picturi sau asupra tonalităților marmurei.

Nici muzica nu se sustrage trecerii timpului, căci instrumentele antice s-au modificat într-o asemenea măsură ca sunet și diapazon, încât nimic nu este mai aproximativ decât sunetul prin care o orgă actuală îl redă pe Bach sau o vioară,

chiar veche, dar cu corzi metalice, îl redă pe Corelli sau pe Paganini.

În acest sens, deşi evaluarea timpului scurs se va situa imediat după străfulgerarea în conştiinţă a operei de artă, această evaluare nu va fi pur istorică, ci, în mod obligatoriu, se va integra judecăţii pe care o emitem asupra operei şi o va clarifica într-o măsură deloc inutilă sau minoră, aşa cum nici cunoaşterea variaţiilor şi fluctuaţiilor semantice suportate de cuvinte de-a lungul secolelor nu este minoră sau inutilă.

Ajunşi aici ne-am putea întreba la ce foloseşte, într-o teorie a restaurării, toată această analiză amănunţită; răspunsul este elocvent şi la-ndemână. Este necesară stabilirea etapelor ce caracterizează inserţia operei de artă în timpul istoric pentru a putea determina în care dintre aceste etape se pot produce condiţiile necesare acelei intervenţii specifice denumită restaurare şi în care dintre aceste etape este de dorit o asemenea intervenţie.

Trebuie să fie limpede că nu va putea fi vorba despre restaurare în timpul perioadei cuprinse de la începutul constituirii obiectului până la finalizarea formulării. Deşi s-ar putea să ni se pară că poate fi vorba de restaurare doar prin faptul că intervenţia se produce asupra unei imagini finalizate, în realitate poate fi vorba de asimilarea unei imagini în alta, de un act sintetic revocând prima imagine şi pecetluind-o într-una nouă.

Cu toate acestea nu vor lipsi şi n-au lipsit nici până acum cei care au vrut să insereze restaurarea în exclusiva şi irepetabila frazare a procesului artistic. Este cea mai gravă erezie a restaurării: restaurarea fantezistă.

De asemenea, oricât ar părea de absurd, este posibil să se încerce inserarea restaurării în intervalul de timp cuprins între finalizarea operei şi prezent; acest lucru a fost săvârşit şi poartă un nume: este *restaurarea-renovare* care urmăreşte tocmai anularea acelui interval de timp.

Este locul să amintim că restaurarea numită arheologică, oricât ar fi de meritorie pentru respectul ce-l poartă operei, nu îndeplineşte aspiraţia fundamentală a conştiinţei privitoare la opera de artă şi anume reconstituirea unităţii potenţiale a operei, ci, în cel mai bun caz, reprezintă o primă operaţiune în această reconstituire la care restaurarea va trebui să se limiteze numai în caz extrem, atunci când fragmentele subzistente nu permit integrări plauzibile. Se va observa astfel că nu este loc de îndoieli asupra căii de urmat, deoarece în afara celei indicate sau a celor respinse nu există alternative.

Este deci inutil să mai insistăm asupra afirmaţiei că unicul moment legitim pentru acţiunea de restaurare este chiar prezentul conştiinţei receptoare, în care opera de artă se *află* în clipa respectivă, care este deopotrivă prezent istoric şi trecut aparţinând altminteri istoriei, cu riscul de a nu mai ţine de conştiinţa umană. Pentru a fi o intervenţie legitimă, restaurarea va trebui să presupună timpul ca ireversibil şi imposibilitatea abolirii istoricităţii. Mai mult decât atât, din aceeaşi necesitate care impune respectul faţă de complexa istoricitate a operei de artă, actul restaurării nu va trebui să pară misterios şi aproape în afara timpului, ci să permită reperarea sa ca eveniment istoric; ceea ce de fapt şi este, fiind acţiune umană, inserată în procesualitatea transmiterii operei de artă viitorului. În practică, această necesitate istorică se va traduce nu doar prin diferenţierea zonelor integrate, deja explicitată în contextul restabilirii unităţii potenţiale, ci şi prin respectarea patinei care poate fi concepută drept însăşi sedimentarea timpului asupra operei şi, de asemenea, prin păstrarea martorilor stării anterioare restaurării ca şi a porţiunilor adăugate în decursul timpului şi care reprezintă trecerea operei prin timp. În privinţa acestui din urmă aspect nu putem furniza mai mult decât un enunţ generic, deoarece constituie o

oportunitate de evaluat de la caz la caz, totdeauna în conformitate cu instanța estetică care trebuie să primeze.

Referitor la patină, cu toate că este o chestiune care în practică va fi examinată și rezolvată în funcție de caz, ea necesită o problematizare teoretică care să o scoată de sub incidența gustului și a opinabilului, fiind reper capital pentru restaurarea și conservarea operelor de artă.

5.

RESTAURAREA ÎN FUNCȚIE DE INSTANȚA ISTORICĂ

Teoria fundamentală a restaurării ne apare deja conturată din capitolele precedente.

Dar rămâne încă o zonă de elucidat: cea dintre explicarea principiilor care trebuie să stea la baza restaurării și efectiva intervenție de restaurare; zonă care, juridic, reprezintă regulamentul. Dincolo de faptul confirmat că fie datorită conceptului însuși de operă de artă ca *unicum*, fie datorită singularității irepetabile a întâmplării istorice, fiecare caz de restaurare va constitui un caz aparte și nu un element al unei serii echivalente, se vor putea totuși delimita câteva mari grupuri de opere de artă, chiar pe baza sistemului de referință prin care o operă de artă este o operă de artă, monument istoric și formă.

În trecerea de la normă la aplicație, aceste grupuri trebuie să servească drept punct de referință, tot așa cum mijlocul de actualizare al normei juridice este regulamentul. Pe de altă parte, aceste puncte de referință vor reuni, pe baza unor caractere cât se poate de generale, un număr neprecizat de cazuri singulare și vor servi nu numai drept normă, ci și drept sprijin hermeneutic în aplicarea normei propriu-zise. În acest sens se impune începerea expunerii pornind de la instanța istorică față de opera de artă ca obiect al unei posibile restaurări.

Dat fiind că opera de artă este, în primul rând, un rezultat al acțiunii umane și, ca atare, recunoașterea sa nu trebuie să depindă de variațiile gustului sau ale modei, apare totuși prioritatea considerării istorice față de cea estetică. Deci, întrucât este monument istoric, ar trebui să începem prezentarea chiar cu situația extremă, aceea în care forma imprimată materiei poate rezulta ca fiind aproape dispărută și monumentul însuși ca fiind aproape redus la starea de „reziduu" al materiei care l-a alcătuit inițial. Trebuie deci să examinăm modalitățile de conservare ale ruinei.

Ar fi totuși o greșeală să considerăm că din realitatea concretă a ruinei s-ar putea deduce regulile conservării sale, deoarece prin ruină nu se definește pur și simplu o realitate empirică, ci se exprimă calitatea unui lucru ce trebuie gândit simultan din unghi istoric și din perspectiva conservării; care trebuie privit nu numai limitativ, în funcție de consistența prezentă, ci și în trecutul său, trecut din care-și trage de fapt unica valoare a prezenței sale actuale, aceasta fiind în sine lipsită sau de foarte mică valoare; de asemenea, în funcție de viitorul ce trebuie să-i fie asigurat ca vestigiu sau mărturie a operei umane și ca punct de plecare al acțiunii de conservare. Se deduce de aici că nu poate fi numită ruină decât ceea ce constituie dovada unui timp uman, chiar dacă fără referință exclusivă la o formă pierdută și primită din activitatea umană. În această concepție nu pot fi numite ruine carbonul fosil, deoarece este o reminiscență a unei păduri preumane sau scheletul unui animal antediluvian; dar sunt ruine stejarul uscat la umbra căruia a stat cândva Tasso sau, dacă ar mai exista încă, piatra cu care David l-a ucis pe Goliat. Ruina este deci tot ceea ce stă mărturie a unei istorii umane dar sub un aspect considerabil diferit și aproape irecognoscibil față de cel inițial. Totuși, această definiție în trecut și în prezent n-ar fi completă dacă acea particularizată modalitate de existență,

determinată de ruină, nu s-ar proiecta în viitor, având ca dimensiuni implicite conservarea și transmiterea mărturiei istorice în cauză. Rezultă că opera de artă redusă la starea de ruină depinde, pentru a-și legitima conservarea ca ruină, mai ales de valoarea istorică pe care o implică, de unde și echivalarea sa, în practică, produselor activității umane care nu au fost artă dar care, chiar în starea ineficienței lor actuale, mențin totuși măcar o parte din valențele lor istorice. Rezultat al unei declasări, conceptul de operă de arta-ruină presupune deprecierea vestigiilor estetice și preeminența valențelor istorice. De aceea, în măsura în care se adresează ruinei, restaurarea nu poate fi decât consolidare și conservare a unui *statu-quo*. Altfel, dacă ruina nu este ruină, ci operă care încă mai conținea o viabilitate implicită, se recurge la reintegrarea unității potențiale originare. De aceea, recunoașterea calificativului de ruină este tot una cu acel nivel primar de restaurare care se identifică în restaurarea preventivă, adică simpla conservare, salvgardarea unui *statu-quo*, și reprezintă o recunoaștere ce implicit exclude posibilitatea unei intervenții directe, alta decât vigilența conservativă și consolidarea materialului, calitatea de ruină exprimând deja judecata de echivalare a ruinei—operă de artă cu ruina pur istorică, ambele situate în mod logic, una ca egala celeilalte.

Pe lângă intervenția directă astfel definită, mai există o intervenție indirectă privind spațiul-ambient al ruinei și care, în cazul arhitecturii, devine problemă de urbanistică; în cazul picturii și al sculpturii, problemă de prezentare și de ambientare. Dar pentru că privesc „spațiul" operei de artă, vor constitui obiectul unei ulterioare prezentări. Toate acestea nu sunt de la sine înțelese, întrucât iluzia că putem readuce ruina la forma inițială este persistentă și recurentă.

Chiar dacă dispunem de cea mai amplă și detaliată documentare, nu ajunge *să știm* cum

arăta opera înainte de a fi fost ruină. Reconstituirea, refacerea, copia nu pot fi nici măcar tratate în termenii restaurării, deși derivă din aceasta; fac parte doar din sfera, mai mult sau mai puțin legitimă, a reproducerii „la rece" a procedurilor formulării operei de artă. Din cele de mai sus rezultă că, în timp ce este ușor să se extindă și asupra ruinei unui monument istoric același respect ca acela datorat unei opere de artă, deoarece acest respect se va demonstra exclusiv prin conservarea și consolidarea materiei, nu este, în schimb, tot atât de ușor să se determine momentul când opera de artă încetează de a mai fi operă de artă și avem de-a face cu o ruină. În cazul bisericii Santa Chiara din Neapole, bombardată și incendiată în timpul ultimului război mondial, datorită faptului că au ieșit la iveală vestigiile gotice ale construcției angevine, părea să fi rămas mai mult decât o ruină; dar tocmai pentru că vestigiile ivite păreau importante, chestiunea ar fi trebuit să se pună din perspectiva pe care o vom aborda în ulterioara definiție a conceptului de ruină, prin deducția lui din instanța artistică; sub acest aspect trebuie evaluat dacă evocarea vechiului aspect al bisericii ar fi fost mai eficientă prin conservarea sa sub formă de ruină istorică, mai degrabă decât ca formă refăcută. Având în vedere dubla instanță, istorică și artistică, nu trebuie forțată restabilirea unității potențiale până acolo încât să se distrugă autenticitatea, adică să se suprapună dominant celei vechi o nouă realitate istorică neautentică.

Pentru moment trebuie să ne mulțumim cu definirea ruinei ca reziduu al unui monument istoric sau artistic care nu poate fi nimic altceva decât ceea ce este; din acest motiv restaurarea va consta exclusiv în conservare, cu procedeele tehnice necesare. Legitimitatea conservării ruinei este fundamentată deci de judecata istorică efectuată asupra ei ca mărturie mutilată, dar încă recognoscibilă, a unei opere sau a unei întâmplări umane.

În vederea restaurării, cu examinarea ruinei se începe practic și examinarea operei de artă, la cel dintâi nivel, dincolo de care materia prin care s-a dat formă operei de artă se întoarce la starea de materie brută. Acesta este deci și cel dintâi nivel al restaurării care, având de investigat opera de artă nu în trecerea ei de la conceperea interioară la extrinsecare, ci ca fiind deja extrinsecată și existând în lume, trebuie să pornească exact de unde se termină opera de artă, adică de la acel moment-limită (limită în spațiu cât și în timp) în care opera de artă, redusă la precare vestigii, se află pe punctul de a se întoarce în inform.

Cu toate acestea, cazul ruinei nu este singurul care pune pe același plan cu conservarea operei de artă și ceva ce nu este operă de artă și nici nu reprezintă un produs al acțiunii umane. Sunt așa-numitele frumuseți ale naturii care, deși merită o analiză aparte dată fiind extraordinar de bogata cazuistică pe care o prezintă, pot fi chiar de pe-acum înregistrate printre acele cazuri în care restaurarea, ca restaurare preventivă și ca intervenție de conservare, trebuie să fie extinsă și asupra a ceea ce nu este produs direct al acțiunii umane, dar a cărui considerare, în câmpul judecății, provine dintr-o asimilare cu opera de artă. Respectarea unei priveliști, salvgardarea unei panorame, integritatea unor anumite aspecte naturale legate de o anumită cultură (pădure, pajiște, fâneață), născute prin analogie cu aspirația la formă, intenționată în aceste aspecte naturale printr-o anumită conștiință istorică și individuală, constituie tot atâtea cazuri de extindere oportună a conceptului de restaurare preventivă și de conservare asupra unor „vestigii" al căror aspect nu este (sau este doar parțial) rod al acțiunii umane.

Fără îndoială că acest tip de conservare nu se abate de la instanța istorică, după cum nu se abate nici de la cea estetică, întrucât ceea ce se dorește a fi conservat și păstrat nu este

un fragment de natură în sine și pentru sine, ci acel fragment de natură — fie că au intervenit sau nu modificări umane — văzut, adică propus, izolat din context și voit ca aspirație a conștiinței umane către formă. Nu va exista deci nici un fel de desemnare a unei asemenea specii care să nu fie legată de o fază caracteristică a culturii umane, așa cum până în epoca d-nei de Staël peisajul muntos elvețian a fost considerat oribil, iar Campania romană, în dezolanta sa vastitate, nu a avut adepți înainte de Romantismul care se „clasiciza", în timp ce, în perioada adevăratului peisaj clasic roman, de la Poussin la începuturile lui Corot, frumusețea Campaniei romane o constituiau împăduririle ciudate, munții și atmosfera vastă și înaltă, lacurile nemișcate, ruinele apeductelor și templelor.

De aceea, conservarea unor asemenea aspecte trebuie mai degrabă să respecte instanța istorică, nu să vizeze o evaluare actuală, acestea referindu-se nu la o actualitate, ci la o fază istorică a gustului; cazuri de care era necesar să pomenim aici.

Continuând acum analiza în funcție de instanța istorică, întorcându-ne la domeniul propriu operelor de artă, apare dubla problemă a conservării sau a înlăturării adăugirilor și, în al doilea rând, aceea a conservării sau a înlăturării refacerilor. Iar dacă s-ar considera că, raportând opera de artă-ruină la operă de artă care a suportat adăugiri sau refaceri, este imposibil să ne menținem în mod rigid sub incidența instanței istorice, atragem atenția că nu intenționăm în nici un caz să rezolvăm aceeași problemă în două modalități diferite, ci doar să examinăm legitimitatea, mai mare sau mai mică din punct de vedere istoric, a păstrării sau a înlăturării adăugirilor și refacerilor, să vedem până la ce punct rațiuni istorice și rațiuni estetice pot coincide și să căutăm măcar o direcție pe care să conciliem eventuala discrepanță.

Ridicând problema legitimității păstrării sau a înlăturării, deja am depășit, evident, obstacolul prezent în calea celor care ar considera că nu pot fundamenta legitimitatea conservării altfel decât pe valoarea mărturiei istorice; pentru că, dacă lucrurile ar sta așa, ar trebui respectate necondiționat atât intervenția barbară a vandalului, cât și integrarea de artă și nu de restaurare pe care opera le-a suportat de-a lungul secolelor. În aceeași măsură nu este exclusă respectarea ambelor. Dar, cum opera de artă se prezintă cu bipolaritatea istorico-estetică, păstrarea și înlăturarea nu se vor putea îndeplini nici în detrimentul uneia, nici cu neglijarea celeilalte.

De aceea, în virtutea instanței istorice, ar trebui în primul rând să ne punem problema dacă este legitim să păstrăm sau să înlăturăm eventuala adăugire dobândită de opera de artă, dacă, independent de faptul că judecata estetică poate fi pozitivă numai păstrându-se sau înlăturându-se adăugirea, ar fi legitim, exclusiv din punct de vedere istoric, să păstrăm sau să înlăturăm adăugirea, ceea ce înseamnă, în primul rând, să analizăm, din această perspectivă, noțiunea de adăugire. Din punct de vedere istoric, adăugirea dobândită de o operă de artă nu este decât o nouă dovadă a acțiunii umane și deci a istoriei; sub acest aspect adăugirea nu diferă de originalul pe care s-a grefat și are drepturi de a fi păstrată identică cu acesta. În schimb înlăturarea, chiar dacă este, de asemenea, rezultatul unei acțiuni umane și deci de asemenea se inserează în istorie, de fapt distruge un document și nu se documentează pe sine, însemnând că duce la negarea și distrugerea unui interval istoric și la falsificarea unui dat. De aici se poate deduce că din punct de vedere istoric numai păstrarea adăugirii se justifică necondiționat, în timp ce înlăturarea trebuie totdeauna justificată și, oricum, trebuie realizată de așa manieră încât să păstreze măcar amprenta adăugirii asupra operei.

Decurge de aici că păstrarea adăugirii trebuie considerată regula și înlăturarea, excepția, exact contrarul a ceea ce propunea în domeniul restaurării empirismul secolului al XIX-lea.

S-ar putea totuși obiecta că există un tip de adăugire care nu reprezintă neapărat produsul unei acțiuni umane, și anume acea alterare sau acea „suprapunere" denumită patină. Spunem *nu neapărat* pentru că neîndoielnic artistul însuși poate uneori să fi contat pe o anumită „sedimentare" pe care timpul ar fi produs-o asupra compoziției pigmenților, a marmurei, a bronzului, a pietrei; în acest caz e de la sine înțeles că păstrarea și eventuala integrare a patinei devine parte integrantă din respectarea acelei unități potențiale a operei de artă pe care și-o propune restaurarea.

Trebuie însă să analizăm și cazul operei de artă pentru care artistul nu a prevăzut *neapărat* „îmbătrânirea" ca modalitate de împlinire în timp a operei sale. Putem ridica această problemă, dar nu putem s-o rezolvăm integral în instanță istorică, întrucât factorul estetic deține preponderența. Deși din punct de vedere istoric trebuie să recunoaștem că este un mod de a falsifica istoria dacă dovezile acesteia sunt, ca să spunem așa, văduvite de vechimea lor, dacă *materia* este forțată să redobândească o prospețime, un aspect net, o evidență frapantă contravenind vechimii al cărei martor este. Oricare privilegiere a materiei asupra acțiunii umane care a plăsmuit-o nu poate fi admisă de către conștiința istorică, întrucât opera este valoroasă prin efortul uman investit în ea și nu prin valoarea intrinsecă a materiei; chiar și aurul și pietrele prețioase capătă o nouă valoare prin opera umană care le folosește. Deci păstrarea patinei, ca și a acelei specifice „estompări" pe care prospețimea materiei o dobândește în decursul timpului, dovadă a trecerii timpului, nu este doar admisibilă, ci categoric necesară din punct de vedere istoric.

S-ar putea considera că problema nu se schimbă cu mult în privința refacerilor. Și refacerea este dovada unei intervenții umane, marcând un moment istoric. Dar o refacere nu este același lucru cu o adăugire. Adăugirea poate *completa* sau poate îndeplini, mai ales în cazul unei arhitecturi, funcții diferite față de cele inițiale; prin adăugire nu se calchiază, mai degrabă se dezvoltă sau se grefează. În schimb refacerea replăsmuiește opera, intervine în procesul creator în mod analogic desfășurării procesului creator originar, amalgamând vechiul cu noul, astfel încât nu mai pot fi distinse, și conduce la abolirea sau la reducerea maximă a intervalului de timp care desparte cele două momente. Deosebirea este, iată, stridentă.

Pretenția refacerii, explicită sau implicită, este, întotdeauna, de a aboli un interval temporal, fie că intervenția mai recentă de refacere ține să fie asimilată însuși momentului în care opera s-a născut, fie că ține la totala amestecare a timpului actual cu timpul anterior. Obținem astfel pentru instanța istorică două cazuri absolut opuse: în timp ce primul caz — acela în care intervenția recentă are ca scop antedatarea — reprezintă un fals istoric, caz ce nu poate fi niciodată admisibil, cel de-al doilea caz — în care refacerea are ca scop absorbția și convertirea fără reziduuri a operei preexistente — *chiar dacă nu intră în sfera restaurării*, poate fi perfect legitim, chiar și din punct de vedere istoric, pentru că, oricum, constituie o mărturie autentică a prezentului unei acțiuni umane și, ca atare, fără doar și poate, un monument al istoriei.

Revenind la alternativa păstrării sau înlăturării, considerată din punct de vedere istoric, socotim corect ca un monument să fie readus, atunci când acest lucru este posibil, la acea stare imperfectă în care fusese lăsat în procesul istoric și pe care refaceri necugetate îl completaseră; în schimb, independent de veleitățile

refacerilor, va trebui respectată permanent *noua* unitate la care s-a ajuns în cadrul operei de artă; nouă unitate care, cu cât va fi mai îndatorată esteticului, cu atât mai mult va fi valoroasă și ca material istoric.

De aceea și adăugirea va fi cu atât mai nepotrivită cu cât va fi mai apropiată de refacere, iar refacerea va fi cu atât mai admisibilă cu cât se va îndepărta de adăugire și cu cât va viza constituirea unei noi unități pe baza celei vechi.

Observăm însă că, oricât de rele, refacerile sunt și ele documente, chiar dacă documentează doar erori de activitate umană; fie și numai ca erori fac parte totuși din istoria omenească; ceea ce înseamnă că n-ar trebui să fie extirpate, cel mult izolate. Dar, în sine, instanța ar fi din punct de vedere istoric de neconceput dacă în realitate n-ar exista o impresie de inautenticitate, de fals în privința întregii opere, de unde decurge repunerea în discuție a autenticității înseși a monumentului ca monument istoric, fapt ce nu poate fi admis în instanța criticii filologice. În al doilea rând, o asemenea practică, de păstrare integrală a tuturor stadiilor traversate de operă, nu trebuie să contravină instanței estetice. Este perspectiva care va fi analizată în continuare.

6.
RESTAURAREA ÎN FUNCȚIE DE INSTANȚA ESTETICĂ*

S-a demonstrat că prin *ruină* nu se înțelege orice fel de reminiscență materială și nici orice fel de reminiscență a unui produs al activității umane; că definiția tehnică a ruinei din perspectiva restaurării conține implicit recunoașterea și necesitatea unor acțiuni de îndeplinit în vederea conservării sale. Acest concept tehnic de *ruină* l-am explicat în funcție de *istoricitate*, ca fiind cel mai îndepărtat punct la care putem accede în raza de acțiune a restaurării lucrurilor ce rezultă din actualitatea umană. Credincioși tezei noastre, nu putem prefera ca primă prerogativă decât această relicvă legată de activitatea umană, relicvă ce va fi fost și operă de artă. Sub acest al doilea aspect va trebui analizată în continuare. Simpla propunere a unei asemenea investigații poate apărea superfluă, în sensul că, logic, pare că, atâta vreme cât într-un produs oricât de mutilat al activității umane subzistă vestigii artistice, el nu trebuie considerat „ruină" și că, invers, dacă acele vestigii nu mai subzistă deloc, nu mai poate fi vorba în nici un fel de „artistic", ci doar de „istoric". Datorită acestui fapt, din punct de vedere estetic problema *ruinei* nu poate fi

* în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 13/1953, p. 1–8.

ridicată fără a implica o contradicție. Replicăm imediat că asemenea rigori ar fi excesive, pentru că, din punct de vedere estetic, nu suntem constrânși să definim *aria* conceptuală a *ruinei* în aceeași măsură ca din punct de vedere istoric, întrucât pentru noi, estetic vorbind, va constitui o *ruină* orice reminiscență de operă de artă care nu poate fi readusă la unitatea potențială fără ca opera de artă să devină sieși proprie copie sau fals. Și aici ar fi chiar absurd să se pretindă o aproximare și mai mare, deoarece, când fiecare caz e unic și individual, cum se întâmplă în sfera operei de artă, nu ne putem gândi să convertim o judecată de calitate într-una de cantitate și, ca atare, să aspirăm la exactitatea matematico-empirică a tablei înmulțirii.

Printre exemplele cele mai tipice de ruine care nu pot fi integrate, dar care, pe cât posibil, *trebuie* conservate, a se vedea statuile Palatului Bevilacqua și *Madonnei di Galliera* din Bologna, *Venus Marina* din Muzeul din Rodos, frescele de la Ospedale del Ceppo din Prato, frescele lui Sodoma, Sassetta și Sano di Pietro de la Porta Romana și de la Porta Pispini din Siena, frescele din Loggetta del Bigallo de la Florența etc.

Însă din punct de vedere artistic, conceptul de *ruină* prezintă niște implicații asupra cărora nu putem să nu ne oprim: acestea privesc eventualitatea în care ruina se integrează într-un anume complex monumental sau peisagistic sau când determină specificul unei zone. Această situație care ar putea părea excepție pur empirică și întâmplătoare în realitate nu este, căci delimitării negative a conceptului de *ruină*, ca fragment al operei de artă ce nu poate fi readus la unitatea potențială, i se opune determinarea sa pozitivă. Astfel, fără a putea atinge unitatea potențială a operei din care provine, fragmentul se leagă totuși de o altă operă de artă de la care primește și căreia îi impune, la rândul ei, o anume caracteristică spațială, atribuindu-și, adecvându-și o zonă peisagistică.

În acest sens delimitarea rolului *ruinei* poate fi importantă, pentru că, dacă sub aspect negativ acțiunea ce urmează a fi desfășurată în vederea conservării sale este aceeași ca în cazul instanței istorice, adică de strictă conservare, în cazul unei definiri pozitive, s-ar putea ivi întrebarea dacă n-ar trebui să fie privilegiată conexiunea sa cea mai recentă, datorată faptului că determină un spațiu natural, asupra respectului fragmentului ca ruină. Exemplificăm prin cazurile Arcului lui Augustus de la Rimini, care era intercalat între cele două turnuri[1] ca poartă de cetate și deci legat de complexul edilitar al zidurilor de incintă; cazul Forumului lui Traian având drept adaos Azilul Cavalerilor de Rodos (Ospizio dei Cavalieri di Rodi); ruinele: Clementino, Templul Sibilei de la Tivoli, *Casa dei Crescenzi* din Via del Mare, templul descoperit în Via delle Botteghe Oscure, săpăturile de la Argentina[2] etc.

Legătura dintre ruină și un alt complex, cu sau fără soluție de continuitate, nu schimbă parametri păstrării „în viață" și amplasării sale, fără nici un gen de completări. Dacă intră în discuție o operă de artă a cărei ruină a fost, „reabsorbită", cea de a doua operă de artă (cea care a absorbit-o pe prima) are de-acum dreptul să primeze. Astfel, de pildă, *nu* trebuie refăcută fereastra poliforă medievală de pe fațada palatului manierist din Piazza dei Cavalieri din Pisa; ruina chiliei șoimilor *(Muda)* era încorporată palatului de *Cinquecento* și nu mai păstra decât o prea puțin importantă nuanță istorică pentru care era suficientă o placă comemorativă; nu era deloc necesar să se adauge realității mirifice și pure a Cântului Contelui Ugolino, *falsa* poliforă pisană pe care restauratorul a redeschis-o și a completat-o fantezist. Aparent diferită, dar în esență identică, este problema conservării așa numitei Case a lui Cola

[1] medievale *(n. tr.)*

[2] Largo Torre Argentina din Roma *(n. tr.)*.

di Rienzo sau *dei Crescenzi* din Via del Mare, căreia trebuia să i se respecte conexiunea cu alte construcții ulterioare, dar nu și înlocuirea, istoric falsă, cu o construcție nouă cu totul arbitrară, care a sufocat ruina, i-a distrus arealul propriu, fără a reuși să-l integreze într-un alt mod, fiind acum percepută ca respingătoare, ca o excrescență sau ca o nepotrivită secreție. În această situație trebuia păstrată nu numai ruina monumentului, ci și ambianța de care el este legat, ambianță *determinată de ruină*. Asemănător este cazul ruinei Clementino, lăsată în paragină ca un obstacol inutil pe Lungotevere, care o exclude fără a reuși s-o ignore.

În schimb, recunoscând importanța dobândită de ruină prin capacitatea de a polariza și de a individualiza ambientul adiacent, asemenea accentului tonic care susține silabele neaccentuate ale cuvântului, a considera că opera poate fi *completată*, răscumpărată deci din condiția de ruină, considerând-o mai valoroasă acum tocmai datorită acestei capacități de a focaliza sintaxa peisagistică și urbanistică, este o ipoteză ce trebuie respinsă. Pentru că ajunsă *ruină*, opera de artă — întrucât definește un peisaj sau o zonă urbană în conștiința celui care o recunoaște valabil activă într-un atare sens — îndeplinește de-acum această funcție care nu este în nici un fel legată de unitatea și complexitatea sa inițială, ci este legată exclusiv de aspectul său mutilat actual. În această mutilare opera determină o decizie ambientală în plan pictural; nu în planul rigorii operei de artă, ci în cel comportând o anume formulă propusă obiectului prin dispunere, iluminare, „artificializare", în funcție de anumite scopuri formale. De aceea opera de artă mutilată se reîntoarce la starea de obiect constituit, dar constituit în datul și faptul real al consistenței sale actuale mutilate și al coexistenței sale cu alte obiecte. În acest sens trebuie înțelese și folosite ruinele romane în aranjamentul grădinilor, în peisajele din *Seicento* și până în pragul vremurilor noastre. Templul lui Castor și Polux din For, Templul Sibilei de la Tivoli constituie două exemple tipice de monumente care, în mutilarea lor, au dobândit un *facies* indisolubil legat de cel al ambientului peisagistic din jurul lor. De aceea este greșit să se creadă că orice coloană trunchiată poate fi legitim reînălțată și refăcută, când, de fapt, ambianța în care acest lucru s-ar fi putut întâmpla a ajuns de-acum, istoric și estetic, la o rânduire ce nu trebuie distrusă. În acest sens este oricum greșită sistematizarea arheologică a unor zone din Roma pe care stratificarea epocilor le echilibrase astfel încât să integreze ruinele în spațiul unei alte opere și nu în acel spațiu abstract, în acel vid care fără noimă se crează în jurul unui monument.

Neglijând mii de alte exemple, nu putem decât să reafirmăm teza că *ruina*, și în instanță estetică, trebuie să fie tratată ca *ruină*, iar intervenția care se efectuează asupra ei se va limita la conservare, excluzând reintegrarea. Se observă că, și în această privință, instanța istorică și instanța estetică converg în hermeneutica intervenției de restaurare.

Aici trebuie readusă în discuție problema păstrării sau înlăturării adăugirilor, ținând cont că, în acest caz, nu este vorba doar de o ruină, ci poate fi și chiar este vorba, de cele mai multe ori, de adăugiri realizate pe opere de artă, adăugiri care dacă ar fi înlăturate acolo unde este posibil, ar putea conduce la regăsirea unității originare a operei, nu doar a celei potențiale. Pentru acest aspect al problemei, ne dăm seama că, din perspectiva estetică, se inversează valorile față de factorul istoric care punea pe primul plan păstrarea adăugirilor. Din perspectiva instanței estetice este de dorit îndepărtarea adăugirilor. Se profilează deci posibilitatea unui conflict cu exigențele de conservare propuse de instanța istorică. Schițat aici în cadru teoretic, el se poate declanșa, constituind prin excelență conflictul cel mai individualizat și, ca să spunem așa, irepetabil. Dar soluția nu poate

fi justificată *ex cathedra*, ci trebuie să coincidă cu sugestiile instanței prevalente. Întrucât esența unei opere de artă este dată de faptul că ea constituie o operă de artă și doar în secundar de factorul istoric pe care-l include, este limpede că dacă adăugirea urâțește, denaturează sau dăunează parțial contemplării operei de artă, ea trebuie înlăturată; și vom avea grijă doar, pe cât posibil, s-o păstrăm de-o parte pentru documentarea și amintirea trecerii timpului; procedând altminteri, amprenta trecerii timpului ar fi anihilată și ștearsă de pe corpul viu al operei. De pildă, trebuie înlăturate necondiționat coroanele așezate pe capul Sfintelor Chipuri, acestea constituind probabil cel mai tipic și cel mai simplu caz de înlăturare a unor adăugiri.

Nu totdeauna însă avem de-a face cu situații atât de simple și de evidente. Să luăm de pildă cazul Chipului Sfânt *(Volto Santo)*: ar trebui păstrate sau înlăturate veșmântul, coturnul, coroana? Potrivit unei deducții mecanice, s-ar putea crede că ar fi de dorit tocmai înlăturarea acestor elemente ulterior adăugate; dar nu suntem de această părere, dimpotrivă. Oricare ar fi valoarea Chipului Sfânt, ca sculptură romanică, rămâne un fapt cert că este vorba de o operă a cărei transmitere seculară s-a împlinit în forma iconografiei adăugite pe care încă o prezervă, reprodusă ca atare într-o serie întreagă de sculpturi, picturi sau gravuri, de la aceea, de pildă, a Baptisteriului din Parma, până la frescele lui Aspertini ș.a.m.d. Readucerea operei la aspectul său originar ar însemna înlocuirea ei *ex novo* în această neîntreruptă secvențialitate istorică ce o documentează. Considerăm că valența de operă de artă n-ar fi dominantă în cazul Chipului Sfânt, pentru a justifica anihilarea aspectului său istoric și de aceea am fi de părere să-i menținem acest aspect documentar pe care-l păstrează prin accesoriile adăugate și care în sine sunt relicve istorice de maximă importanță, independent de valoarea lor intrinsecă. În orice

caz, stabilirea dominanței uneia sau alteia dintre instanțe este totdeauna o judecată de valoare ce va determina păstrarea sau înlăturarea adaosurilor.

Acestea fiind spuse, n-am epuizat însă problema păstrării adăugirilor, deoarece trebuie să examinăm legitimitatea conservării *patinei* de data aceasta din punct de vedere estetic. Din perspectivă istorică am văzut că *patina* documentează trecerea prin timp a operei de artă și din această cauză trebuie conservată. Dar este oare tot atât de legitimă păstrarea patinei și din punct de vedere estetic? În acest context trebuie subliniat că această legitimitate este de la sine înțeleasă, independent de faptul că autorul a avut sau nu în vedere *stratul* cvasipalpabil pe care timpul l-ar fi depus pe suprafața operei sale. În acest caz legitimitatea conservării nu constituie paradigma conservării patinei, ci doar un caz, ca să spunem așa, „subliniat" al conservării în sine, asemenea silogismului protejat față de silogismul simplu. Insistăm asupra acestor lucruri, pentru că, după cum s-a spus, dacă patina trebuie să se configureze ca *adaos*, din perspectivă estetică adaosul ar trebui, în general, înlăturat și doar uneori, atunci când este cazul, vom recurge la procedura opusă, de păstrare, cerută de instanța istorică. De aceea legitimitatea conservării patinei trebuie să reiasă independent de modul în care coexistă cele două instanțe în cazul în speță. Cheia problemei este oferită de materia din care este alcătuită opera de artă; considerând că transmiterea imaginii formulate se face prin datul și faptul materiei și că rolul materiei este de a fi vehicul, materia nu va fi niciodată predominantă în raport cu imaginea; altfel spus, opera trebuie să se estompeze ca materie pentru a conta exclusiv ca imagine. În schimb, dacă materia se impune prin prospețime și impetuozitate astfel încât iese în evidență față de imagine, realitatea intrinsecă a acesteia din urmă va fi alterată. De aceea, din punct de vedere estetic, patina constituie

acea imperceptibilă atenuare conferită materiei care se vede astfel nevoită să se mulțumească cu un statut mai modest în cadrul imaginii. Acest rol este deci cel care va indica măsura practică a limitării conservării patinei, echilibrul la care va trebui să se raporteze. După cum se poate observa, am dedus astfel necesitatea conservării patinei și în instanța estetică: nu doar pe baza premiselor istorice sau pur și simplu pe baza unor criterii asiguratoare, ci din însuși conceptul de operă de artă, așa încât acest lucru nu va putea fi contrazis decât printr-o răsturnare a acestui concept prin care s-ar demonstra că materia trebuie să predomine în detrimentul imaginii. Atunci însă procedând astfel, suprema expresie a artei ar fi orfevrăria[1].

[1] Referitor la păstrarea sau înlăturarea patinei, care este câteodată unul și același lucru cu păstrarea sau înlăturarea *vernis*-urilor, s-a purtat o îndelungată dispută, neîncheiată încă și a cărei dovadă o constituie cele două eseuri reproduse în „Anexa" (p. 125—168). Ne-am opri, și în acest caz, asupra unei neașteptate mărturii, fundamentate pe baze psihologice mai degrabă decât pe gust, prudent contrare curățărilor integrale; neașteptată și în mod special semnificativă, pentru că provine din Anglia — fortăreața teoriei înlăturării patinei ca metodă de curățare. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Pantheon Books, New York, 1960, p. 54—55:

„National Gallery din Londra a devenit acum centrul dezbaterilor cu privire la gradul ajustărilor pe care ar trebui să fim pregătiți a le face unei picturi.

Eu mă hazardez să consider că problema este privită prea des ca un conflict între metodele obiective ale științei și impresiile subiective ale artiștilor și ale criticilor. Valabilitatea obiectivă a metodelor folosite în laboratoarele marii noastre Galerii este tot atât de neîndoielnică pe cât este buna-credință a celor ce o aplică. Dar se poate îndreptățit obiecta că restauratorii, în munca lor dificilă și încărcată de responsabilitate, ar trebui să se informeze nu numai în legătură cu chimia pigmenților, ci și cu psihologia percepției — a noastră și cea a găinilor. Ceea ce le cerem nu este de a readuce fiecare pigment la nuanța sa originară, ci altceva, infinit mai subtil și mai delicat: de a păstra raporturile dintre culori.

În mod special pentru impresia de luminozitate care, după cum știm, revine în exclusivitate raporturilor în care se găsesc culorile între ele, și nu cum s-ar putea în schimb crede, strălucirii lor."

Nu ne mai rămâne așadar decât să examinăm problema conservării raportate la refacere. Și aici, din punct de vedere estetic, este limpede că soluția problemei depinde în primul rând de modul în care evaluăm refacerea: dacă aceasta oferă realizarea unei noi unități artistice, ea trebuie păstrată. Dar se poate întâmpla ca refacerea — făcătură condamnabilă sau nouă adaptare — să nu poată fi înlăturată, deoarece antrenase distrugerea parțială a unor aspecte ale monumentului de care ar fi depins fie conservarea lui ca ruină, fie reconstituirea unității sale potențiale. În acest caz refacerea trebuie păstrată, chiar dacă prejudiciază monumentul.

Refacerea Campanilei San Marco, ce poate fi considerată mai degrabă o copie decât o refacere, funcționând însă ca refacere pentru contextul urbanistic în care se inserează completându-l, repropune chestiunea legitimității *copiei* plasate în locul originalului, atât în cazul transferării acestuia în vederea unei mai bune conservări, cât și în cazul dispariției lui. Însă, nici în cadru istoric, nici în cadru estetic, nu se poate justifica înlocuirea originalului cu o copie; numai dacă opera de artă înlocuită are un simplu rol de element integrativ și nu este valoroasă în sine. Copia constituie un fals istoric și estetic, cu toate acestea, poate totuși avea o justificare pur didactică și mnemonică însă nu poate fi substituită originalului fără consecințe dăunătoare atât istoric cât și estetic. În cazul Campanilei San Marco, importantă este prezența în piață a unui element vertical; reproducerea exactă nu era neapărat necesară decât, este cazul s-o spunem, din prisma unui „sentimentalism" romantic. Tot astfel stau lucrurile și în cazul Podului Santa Trinità a cărui restaurare și anastiloză trebuiau încercate cu orice preț, dar nu prin substituirea brutală cu o copie. Lucrurile sunt cu atât mai grave pentru că dacă Campania San Marco nu reprezenta decât o construcție cârpăcită în timp, Podul Santa Tri-

nită era o operă de artă în cel mai înalt grad, astfel încât *falsul* executat este cu atât mai condamnabil.

Acel adagio nostalgic: „Așa cum era, unde era", socotind timpul reversibil și opera de artă reproductibilă, constituie negarea principiului restaurării însuși și o ofensă adusă istoriei și Esteticii.

7.
SPAȚIUL OPEREI DE ARTĂ

Întrucât restaurarea este un aspect al actualizării operei de artă în conștiința celui care o recunoaște ca atare, este greșit să credem că această (re)actualizare ar fi o străfulgerare menținută doar o clipă. Greșeală dublă dat fiind că deși „străfulgerarea" operei de artă are loc tot în timpul istoric al unei conștiințe, durata acestei străfulgerări nu este subdivizibilă precum timpul istoric în care se inserează. Adică opera de artă, pentru a se dezvălui deplin unei conștiințe, poate folosi dacă nu chiar niște ani-lumină oricum, în mod cert, niște ani în decursul cărora vor fi adunate și polarizate toate acele elemente care servesc fie la deslușirea valorii semantice, fie a figurativismului specific imaginii date. Restaurarea, ca actualizare a operei de artă, este inclusă tocmai acestei filtrări și acumulări de date; este deci firesc să identificăm două etape: prima, cea de reconstituire a textului autentic al operei, cea de-a doua, de intervenție asupra materiei din care este alcătuită opera. Dar separarea acestor două etape nu corespunde unei succesiuni obligatorii în timp, datorită faptului că intervenția asupra materiei — în cazul căreia am putea fi confruntați cu adăugiri, repetiții inutile, omisiuni, până la îngroparea propriu-zisă, voită sau nu, care presupune redescoperirea în săpătură — ar putea să ajute

efectiv la reconstituirea textului autentic al operei. Așa încât considerarea săpăturii[1] ca etapă în sine a cercetării istorice corespunde unei înaintări necesare în procesul de restaurare, dar este absurd să fie considerată autonomă ca și când s-ar putea lipsi de restaurare. Săpătura nu este mai importantă ca restaurarea; săpătura în sine nu este altceva decât etapa preliminară a treptatei reactualizări a operei de artă în conștiința căreia aceasta fusese sustrasă prin îngropare; nu este decât preludiul restaurării și nu putem considera restaurarea ca etapă secundară sau eventuală. A concepe săpătura altfel decât în acești termeni nu mai este nici operă de cercetare istorică, nici de cercetare estetică, ci o acțiune inconștientă a cărei răspundere socială și spirituală este extrem de gravă, pentru că, fără doar și poate, ceea ce este îngropat se află mai protejat prin menținerea unor condiții de-acum stabilizate decât în condițiile întreruperii violente a acestora produse de săpătură.

Conceperea diverselor etape ale intervenției în vederea actualizării operei de artă și restabilirea acestor etape nu în afara operei de artă, ci chiar în interiorul acelui timp în care opera de artă se revelează conștiinței, produce o structură cu mult mai complexă decât sinteza prin care conștiința se obiectivează sieși, prin recunoașterea ca operă de artă a unui anume obiect.

Dar evident, nu este acum momentul să insistăm asupra examinării acestei structuri singulare a *conștiinței care-și revelează sieși opera de artă.* Mai degrabă, după analizarea *timpului*, ar trebui să trecem la examinarea *spațiului* în opera de artă pentru a ne da seama care este spațiul tutelat de restaurare; subliniez: nu numai *în* restaurare, ci *de* restaurare.

Opera de artă ca *figurare* se definește printr-o spațialitate autonomă, clauză a realității pure. Această spațialitate ajunge să se insereze în

[1] arheologice *(n. tr)*

spațiul fizic care este chiar spațiul în care trăim și ajunge să persiste în acest spațiu, deși fără să participe; este similar cu ceea ce se întâmplă în cazul temporalității absolute a operei care deși reprezintă un prezent extratemporal, se inserează într-un timp pe care-l trăiește conștiința noastră, într-un timp istoric datat sau chiar cronometrat.

Însă, pentru opera de artă, condiția de a se insera, printr-o spațialitate proprie, în spațiul care este definit de prezența noastră vitală în lume constituie sursa unei infinități de probleme privind nu spațialitatea sa, care este determinată odată pentru totdeauna, ci *punctul de sutură* dintre această spațialitate și spațiul fizic. Dacă Restaurarea este restaurare prin faptul că reconstituie textul critic al operei și nu prin intervenția practică în sine, trebuie așadar să începem prin a o considera asemănătoare normei juridice, a cărei valabilitate nu depinde de sancțiunea aplicată, ci de actualitatea voinței prin care se definește ca imperativ al conștiinței. Adică, operația practică de restaurare va fi față de Restaurare asemenea sancțiunii față de Lege, prima fiind necesară pentru eficiența practică, dar nu indispensabilă în valabilitatea universală a legii înseși.

Din această cauză prima operație pe care trebuie s-o luăm în considerare nu va fi îndreptată direct asupra materiei operei, ci va comporta asigurarea condițiilor necesare pentru ca Spațialitatea operei să nu fie împiedicată să se afirme în interiorul spațiului fizic al existenței. Din acest enunț se deduce și că acțiunea prin care o pictură este agățată pe un perete nu denotă atât o etapă a *ambientării (arredamento)* cât, în primul rând, *configurarea* spațialității operei, recunoașterea sa și, implicit, a măsurilor luate pentru a o departaja față de spațiul fizic. A agăța un tablou pe perete, a-i pune sau a-i scoate rama, a pune sau înlătura un piedestal de sub o statuie, a o lua de la locul ei sau a o

muta într-un alt loc, a deschide o piață sau o esplanadă într-o arhitectură, a o monta sau a o demonta, a o transfera chiar, în altă parte, sunt operații care se prezintă ca tot atâtea *acte* de restaurare și bineînțeles nu doar ca acte pozitive, dimpotrivă de cele mai multe ori, cu siguranță, negative, precum strămutarea și reasamblarea unei arhitecturi într-un alt loc.

8.
RESTAURAREA PREVENTIVĂ

„Restaurarea preventivă" este o sintagmă curioasă ce poate crea confuzia că ar exista un fel de profilaxie care, realizată ca un fel de vaccinare, asigură imunitatea operei de artă la trecerea ei prin timp. O asemenea profilaxie nu există, este cazul s-o spunem, nici nu poate exista deoarece opera de artă, fie monument sau miniatură, nu poate fi concepută ca un organism viu, ci doar în realitatea estetică și materială prin care ființează și care mediază manifestarea operei de artă ca realitate pură.

Opera de artă, fie monument sau miniatură, rezultă ca fiind alcătuită dintr-un anumit număr de materiale și cantități de substanțe care, în interconectarea lor și datorită unor neprecizate și imprecizabile suite de împrejurări și de factori specifici, pot suferi alterări de diferite tipuri, nocive imaginii, materiei sau ambelor, necesitând astfel intervenția de restaurare. Așa încât posibilitatea prevenirii acestor alterări depinde în mod special de caracteristicile fizice și chimice ale materialelor din care este alcătuită opera de artă și nu se poate nega că prevenirea unor eventuale alterări poate să se dovedească chiar întru totul sau parțial contrară exigențelor operei ca operă de artă; adică opera de artă ca alcătuire dintr-o anume materie sau din anumite combinații de materie poate prezenta, sub rapor-

tul conservării ei, exigențe contrare sau, oricum, limitative față de cele ce-i sunt recunoscute sub raportul aprecierii ei ca operă de artă. După cum vom vedea în continuare, posibilitatea unui asemenea conflict nu este doar de natură teoretică. În acest loc este necesar să delimităm aria a ceea ce trebuie înțeles prin restaurare preventivă și să explicăm de ce am pomenit de restaurare preventivă și nu doar pur și simplu de acțiune preventivă.

Sintagma de restaurare preventivă se leagă în mod necesar de noțiunea de restaurare elaborată de noi. De fapt, am definit restaurarea ca „momentul metodologic al recunoașterii operei de artă în bipolaritatea sa estetică și istorică". Ce ar însemna deci, *moment metodologic?* Recunoașterea operei de artă ca operă de artă are loc intuitiv în conștiința individuală și această recunoaștere stă la baza tuturor comportamentelor ulterioare față de opera de artă ca atare. Se deduce de aici că atitudinea individului care recunoaște opera de artă ca atare întruchipează deopotrivă conștiința universală căreia îi este încredințată sarcina de a conserva și transmite opera de artă viitorului.

Această menire pe care recunoașterea operei de artă o impune celui care o recunoaște ca atare, apare ca un imperativ categoric, echivalent celui moral; prin caracterul imperativ determină ca arie a restaurării preventive tutelarea, înlăturarea eventualelor pericole, asigurarea de condiții favorabile. Dar pentru ca aceste condiții să nu rămână doar la stadiul exigențelor abstracte și să devină eficiente, este necesar ca opera de artă să fie examinată în primul rând în raport cu importanța imaginii concretizate prin ea și în al doilea rând în raport cu starea de conservare a materialelor care o alcătuiesc. Iată deci că această investigație se constituie ca metodologie filologică și științifică, unică modalitate în care va putea fi lămurită autenticitatea cu care imaginea a fost transmisă până la noi și starea

alcătuirii materiei din care ea rezultă. Fără această exactă investigație filologică și științifică, nici autenticitatea operei ca atare nu se va putea declara ca fiind încredințată reflecției, nici opera nu va putea fi asigurată în consistența sa pentru viitor.

Orice operație pe care o vom întreprinde, cu ajutorul elementelor rămase, în vederea restituirii a ceea ce se păstrează din imaginea originară sau în vederea asigurării conservării materiei căreia îi revine epifania imaginii va fi condiționată de completarea cu succes a dublei investigări de care vorbeam inițial. Prin urmare, operațiile ulterioare, care vor constitui ceea ce înțelegem în mod obișnuit prin restaurare nu sunt de fapt decât aspectul practic al restaurării, așa cum materia ce compune opera de artă — căreia practic i se adresează restaurarea — se subordonează formei operei.

De aceea definind restaurarea ca moment metodologic al recunoașterii operei de artă ca atare, implicit o identificăm cu acel moment al procesului critic care îi poate fundamenta legitimitatea și în afara căruia orice intervenție asupra operei de artă este arbitrară și nejustificabilă; mai mult decât atât, o excludem definitiv din sfera empirismului procedurilor tehnice și o includem în istorie, drept conștiință critică și științifică a momentului în care se produce ntervenția de restaurare.

Definind restaurarea într-un cadru teoretic în locul unuia practico-empiric, procedăm analog definirii dreptului făcând abstracție de sancțiune, întrucât legitimitatea dreptului trebuie să fundamenteze legitimitatea sancțiunii și nu invers; din sancțiune nu se poate deduce legitimitatea impunerii ei.

Acestea fiind zise nu înseamnă că subapreciem practica, dimpotrivă, o ridicăm la același rang cu teoria, fiindcă este limpede că teoria n-ar avea sens dacă n-ar trebui neapărat validată prin realizare, așa încât efectuarea operațiilor

considerate necesare într-un cadru preliminar constituie recunoașterea implicită a necesității lor.

În consecință, deoarece restaurarea nu constă doar din intervenții practice efectuate asupra materiei operei de artă, ea nu se va limita doar la aceste intervenții și, în viitor, orice măsură privind asigurarea conservării operei de artă ca imagine și ca materie din care a rezultat această imagine este inclusă conceptului de restaurare. De aceea distincția între restaurare preventivă și restaurare efectivă, executată pe pictură, operează doar cu titlu practic, întrucât și una și cealaltă sunt importante datorită imperativului unic pe care conștiința și-l asumă prin actul recunoașterii operei de artă în dubla sa polaritate estetică și istorică, conducând la salvgardarea ei ca imagine și ca materie.

Insistăm în a declara cu toată fermitatea valabilitatea intrinsecă a conceptului de restaurare și în cazul excepției pe care o reprezintă restaurarea preventivă, întrucât a o considera doar o extindere „umanistă" a conceptului de restaurare ar trăda o indulgență culpabilă în cazurile în care s-ar declanșa un conflict între parametri pe care îi presupune aprecierea estetică a operei și pe cei ai conservării materiei operei. În al doilea rând, de cele mai multe ori, măsurile preventive pe care conceptul de restaurare le implică sunt de anvergură și reclamă deseori cheltuieli mai mari decât cele necesare pentru o restaurare efectivă. Motiv suplimentar pentru a afirma peremptoriu utilitatea acestor măsuri și cheltuieli; afirmație în conflict însă cu mentalitatea curentă care ar dori limitarea la intervențiile de primă urgență.

Restaurarea preventivă este cu atât mai imperativă, dacă nu și mai necesară, decât cea de primă urgență, pentru că vizează tocmai neutralizarea acesteia care, de obicei, se soldează mai greu cu o salvare integrală a operei de artă.

Dacă deci se cade de acord asupra acestei viziuni cu privire la restaurare, apare limpede

că eforturile persoanei sau ale forului cărora le este încredințată opera de artă trebuie să se concentreze în primul rând asupra restaurării preventive. Dorind să replicăm obiecțiilor unui eventual interlocutor la explicațiile noastre cu privire la conceptul de restaurare, admitem ca singura obiecție posibilă pe aceea care n-ar recunoaște operei de artă (nu operei în sine, bineînțeles, ci conștiinței universale căreia îi aparține) dreptul de a supraviețui.

Dar este limpede că asemenea obiecție neagă însăși opera de artă cu valoarea sa universală pe care noi i-am recunoscut-o demolând, în consecință, de la bază, problematica restaurării.

Dacă nu există opera de artă nu poate exista nici restaurarea înțeleasă cu dublul său rol filologic și științific. Din această cauză, n-am vrut să ne mărginim la examinarea restaurării la nivelul practic al intervenției propriu-zise în operă, ci am vrut s-o fundamentăm chiar pe baza momentului manifestării operei de artă în conștiința fiecăruia. Restaurarea își găsește originea, justificarea și scopul în reflecția care se declanșează în urma acelei revelații subite. Acestea fiind spuse, putem trece acum la cercetarea principalelor ramuri în care se subdivide restaurarea preventivă.

Totuși nu acesta este locul pentru a detalia diferitele specializări: monumente, fresce, statui, picturi pe diferite suporturi, ci doar pentru a stabili niște direcții de cercetare care sunt comune tuturor operelor de artă, folosind la identificarea precauțiilor de adoptat cât și a eventualităților de evitat. Definirea acestor direcții de cercetare va trebui dedusă și din natura operei de artă, în situația sa specifică, de exterioritate obiectivă a conștiinței care o recunoaște ca atare.

Deoarece opera de artă se definește în primul rând prin dubla sa polaritate, estetică și istorică, prioritatea cercetării se va îndrepta către determinarea condițiilor necesare aprecierii operei ca imagine și ca fapt istoric.

În al doilea rând, opera de artă se definește prin materia sau materialele din care este alcătuită; în acest caz, cercetarea va trebui direcționată asupra stării și consistenței materiei, iar ulterior asupra condițiilor ambientale, în măsura în care acestea influențează sau de-a dreptul primejduiesc conservarea.

Astfel se configurează trei orientări de bază care vor putea direcționa investigările privind aplicarea măsurilor preventive, asiguratoare și prohibitive.

Bineînțeles, fiecare dintre marile genuri de opere de artă figurativă va da loc unei serii de căutări, măsuri și interdicții care, fiind general valabile, nu vor fi totuși totdeauna identice. Oricum, este de dorit să fie tratate pe secțiuni largi, dar nu trebuie uitat niciodată că fiecare operă de artă este un *unicum* și trebuie considerată ca atare și de aceea conservarea ei necorespunzătoare, alterarea sau distrugerea ei nu pot fi niciodată compensate de buna conservare a unei alte opere de artă considerată similară primei. Din această cauză și investigările, identificările, precauțiile necesare, nu vor fi mereu aceleași, nici măcar în cazul unuia și aceluiași monument. Lucru ce pare de la sine înțeles, dar care de fapt nu se întâmplă dacă ar fi să ne luăm după datele experienței practice.

Să revenim acum la cele trei mari orientări și în mod special la prima. Este vorba de cercetarea corespunzătoare determinării condițiilor necesare aprecierii operei ca imagine și ca fapt istoric. Întrucât tratăm tema restaurării preventive este clar că, în acest cadru, o astfel de cercetare este înțeleasă ca înlăturare a eventualelor obstacole în aprecierea operei. Se presupune deci că opera poate fi vizionată fără nici un fel de obstacole fie ca imagine, fie ca monument istoric. S-ar putea considera că această primă investigare se subînțelege și, de fapt, am putea-o trece cu vederea. În acest sens, este necesar un exemplu.

Să luăm ca exemplu fațada bisericii Sant'Andrea della Valle, așa cum arăta înainte de deschiderea piațetei cu care începe Corso del Rinascimento. Ce anume s-a alterat prin deschiderea piațetei și lărgirea străzii? Din punct de vedere material, nimic, din punct de vedere vizual, foarte mult.

Principala caracteristică a fațadei, din punctul de vedere al volumetriei arhitectonice este determinată de coloanele adosate peretelui. Această particularitate, destul de rară, provine din modelul atriumului de la Biblioteca Laurenziana a lui Michelangelo și impune cortinei fațadei o funcție cu totul diferită de cea a unui plan de fundal. Adică, privit dintr-un anumit unghi, ceea ce percepem plastic ca fundal se detașează, „avansează" către privitor; dintr-un alt unghi, coloana pare că reculează rămânând însă cilindrică, adică fără să apară ca atenuată în volum, redusă la o jumătate de coloană, ci, dimpotrivă, subliniată ca atare de un îngust *spațiu liber* (între conturul coloanei și nișa care o adăpostește). Făcând acum abstracție de considerația de bază că o asemenea caracteristică realizează spațialitatea proprie fațadei ca exterior-interior[1], este evident că se presupune existența unei distanțe relativ determinate pentru punctul de staționare al privitorului: o distanță fixă dincolo de care efectul scontat nu se mai produce, tocmai pentru că se crează „aplatizarea" optică a coloanei pe peretele „emergent", iar spațiul liber devine o simplă fâșie de umbră la marginile coloanei. În loc de a păstra intactă desfășurarea cilindrică în spațiu se crează o variantă liniară a coloanei, reducând-o la o platbandă verticală. De fapt, Michelangelo a folosit procedeul într-un spațiu interior închis, în atriumul Laurenzianei, cu „unică focalizare", ca să spunem așa. La fațada

[1] Referitor la analiza spațialității arhitecturii, facem trimitere la studiul nostru: *Dialogo sull'Architettura* în *Elicona*, vol. III—IV, Einaudi, Torino, 1956, p. 188—214.

de la Sant'Andrea della Valle, „focalizarea unică" era obținută și condiționată de lărgimea străzii. Odată modificată strada, punctul de vedere, inevitabil, a fost împins înapoi și astfel, acum, celui care privește fațada aceasta îi apare mai degrabă ca desenată, decât în volum, cum ar fi trebuit de fapt să apară.

Ce-ar fi însemnat, în acest caz, restaurarea preventivă? În primul rând asigurarea unui cadru legislativ care să nu se fi limitat doar la interzicerea modificării fațadei, ci să fi stabilit și intangibilitatea zonelor adiacente. Primul termen oglindește o conștiință legislativă analoagă prescripțiilor care încă se pot citi la colțurile străzii privind gunoaiele etc. Sunt dispoziții legislative care nu asanează răul, ci doar îl denunță, drept urmare gunoiul nu va mai apare în același loc, ci puțin mai încolo... Așadar, acest termen referindu-se exclusiv la fațadă n-ar salva-o decât sub aspectul existenței sale materiale, dar nu și cu ambientul spațial care o privește în mod special.

Să vedem atunci, în cadrul acestei prime investigări, ce se înțelege prin restaurare preventivă relativ la operă ca monument istoric. Și în acest caz, nu puține vor fi persoanele care se vor ridica împotriva gratuității unei astfel de investigări menite să prevină nu se știe exact ce. Dar să luăm ca exemplu Via Giulia din Roma și să presupunem că ar fi încă așa cum era acum 20 de ani. Putea fi conceput atunci un amendament care să impună păstrarea întregului complex ca un unic monument? Cu siguranță acest lucru s-ar fi putut, dar subtilele și interesantele *distinguo* ce intervin într-un astfel de caz plecau de la faptul că nu toate clădirile de pe acea splendidă stradă erau palate sau palățele: mai apăreau și câte-o casă, o căsuță cârpăcită. În aceste condiții unitatea străzii ar fi fost salvată prin substituirea casei sau a căsuței cu un edificiu care prin *masă, culoare și înălțime* să nu fi distonat față de edificiile de valoare mai redusă, menținând un anumit *nivel*, să zicem așa, structurii perspectivale a străzii. Raționamente de acest gen, în cel mai bun caz, vor fi condus la construirea acelui *Virgilio* care nu este nici pe departe cea mai indecentă dintre noile construcții din Roma, deși fără îndoială că deranjează structura istorică a străzii lui Bramante, alterându-i, printr-un modernism prost înțeles, configurația cu care ajunsese până la noi și pe care, în conștiința noastră istorico-critică, aveam datoria de a o păstra nealterată.

Însă raționamentul pe care se bazează opțiunea de a înlocui o construcție de valoare redusă dintr-un ambient monumental cu una modernă având pondere, înălțime și culoare echivalente este doar în aparență logică, în realitate exprimând un sofism, întrucât înlocuirea se produce printr-o construcție care are sau nu dreptul de a se numi arhitectură. Dacă respectiva construcție nu se ridică la rangul de arhitectură, e clar că distrugerea unui *statu quo* care istoric trebuia să dăinuie așa cum era, nu va putea fi justificată, instanța istorică neputând ceda decât numai și numai în fața instanței estetice. Sau se consideră că respectiva construcție nouă se poate ridica la rangul de arhitectură, adică de artă și, în acest caz, dată fiind expresivitatea volumetrică contrastantă care caracterizează arhitectura modernă, inserția unei *adevărate* arhitecturi moderne într-un context vechi este inacceptabilă. Deci, fie că e vorba sau nu de arhitectură, nu poate fi admisă în nici un fel alterarea unui ambient arhitectural vechi prin substituirea părților ce-i alcătuiesc țesutul conectiv care, chiar dacă amorf, e totuși contemporan și istoric valabil (este de la sine înțeles că, printre ipotezele noastre nici măcar nu s-a luat în considerație cazul „falsului stilistic").

Dacă necesitatea de a acționa cu prudență în privința aprecierii viitoare a operelor de artă, exclusiv prin conservarea stării în care se găsesc,

pare mai greu de demonstrat, celelalte două orientări de investigare privind starea consistenței materiei și condițiile ce trebuie asigurate pentru o conservare corespunzătoare nu au nevoie de exemplificări preliminare, întrucât nu se bazează doar pe o apreciere care să presupună o sensibilitate artistică și istorică deosebită, ci pe deducții practice și științifice; acestea se impun de la sine într-un domeniu care, fiind mai obiectiv, este într-o mai mică măsură expus contestațiilor.

ANEXA

1.

FALSIFICAREA

Falsificarea este greșit abordată dacă se consideră că poate fi tratată dintr-un punct de vedere pragmatic, ca istorie a metodelor de fabricare a falsurilor, în loc să se pornească teoretic de la judecata de fals. Fapt ce va rezulta imediat și în mod nemijlocit dacă ne gândim că falsul nu este fals până când nu este recunoscut ca atare, neputându-se, de fapt, considera falsitatea ca o proprietate inerentă obiectului, deoarece, chiar în cazul limită și principal al falsului — cazul monezilor — ea este dedusă prin comparație cu aliajul care alcătuiește monezile autentice; dar, în sine, aliajul diferit nu este fals, este autentic. De aceea era îndreptățit să se considere fapt penal fabricarea unor lire sterline care aveau același procentaj de aur cu cel al celor autentice și, de asemenea, o absolută echivalență de turnare, dar a căror falsitate era consecința faptului că nu ieșiseră din Monetăria Britanică și că activitatea de înlocuire a falsificatorilor nu putea rămâne nepedepsită de lege, cu toate că nu exista nici o înșelăciune în gramajul aurului. Așadar falsul se fundamentează pe baza unei judecăți. Judecata de fals se efectuează în termeni asemănători cu atribuirea predicatului unui anume subiect; conținutul predicatului constă în raportarea subiectului la concept. Recunoaștem, astfel, în judecata de fals o judecată problematică, prin care ne referim la determinările esențiale pe care subiectul ar trebui să le posede și nu le posedă, dar pe care, în schimb, se pretinde că le-ar poseda; de unde, în cadrul judecății de fals se stabilește incongruența subiectului față de conceptul său, obiectul însuși fiind declarat fals.

Recunoașterea faptului că falsul se fundamentează prin judecată și nu pe obiectul în speță constituie premisa indispensabilă, întrucât altminteri nu s-ar justifica cum unul și același obiect, fără vreun fel de variație, poate fi considerat fie imitație, fie fals, în funcție de intenția care a stat la baza producerii sau punerii sale în circulație. Deci fundamentul diferențierii între copie, imitație sau fals nu rezidă în diversitatea modalităților de a le fabrica, ci în intenția cu care au fost produse. Se pot enunța deci trei cazuri fundamentale:

1) fabricarea unui obiect asemănător sau reproducând un alt obiect sau în maniera și stilul unei determinate perioade istorice sau a unei anume personalități artistice, fără nici un alt scop în afara documentării obiectului sau a delectării;

2) fabricarea unui obiect ca în cazul de mai sus, dar cu intenția specială de a induce în eroare pe cineva cu privire la epocă, la consistența materială sau la autor;

3) introducerea în circuitul comercial sau, oricum, difuzarea obiectului — chiar dacă inițial n-a fost produs cu intenția de a induce în eroare — ca operă autentică, el fiind de epocă, de material, de fabricare sau de autori diferiți celor ale obiectului model.

Primului dintre aceste cazuri îi corespund copia și imitația care, cu toate că din punct de vedere conceptual nu sunt coincidente, reprezintă două nivele diferite ale procesului de reproducere al unei opere unicat sau de reluare a stilului propriu unei opere sau unui anume autor. Cel de-al doilea și cel de-al treilea caz configurează cele două accepții fundamentale ale falsului.

Numai pentru fiecare caz în parte se va putea, așadar, distinge falsul istoric de falsul artistic care ajunge să se prezinte ca subspecie a falsului istoric deoarece fiecare operă de artă este și monument istoric; intenția de a induce în eroare este identică în ambele cazuri.

Totuși, s-ar putea presupune că distincția între copie și imitație, pe de-o parte, și fals, pe de altă parte, s-ar putea fundamenta nu numai pe baza intenției care a stat la baza producerii lor, ci și pe anumite particularități, dată fiind diversitatea scopurilor în vederea cărora se execută o copie sau se vehiculează o contrafacere. Însă această diversitate se dovedește înșelătoare și de așa natură, încât nu determină nici o judecată certă, având cel mult uneori valențe de simptom pentru reiterarea intenției inițiale care a fost mobilul producerii obiectului. Așadar, oricât de diferită ar fi intenția celui care execută o copie în vederea documentării de intenția celui care o execută pentru a o trafica fraudulos drept original, și într-un caz și în celălalt, executorul acționează în sfera civilizației actuale și, implicit, în ambianța unei culturi determinate istoric până în detalii de modă și fie că execută copia în vederea documentării, fie drept contrafacere, el va fi, oricum, influențat să documenteze sau să contrafacă mai ales ceea ce apreciază sau caută în operă preferințele sau moda momentului, operă care nu va mai fi niciodată în fenomenologia sa completă, ci un aspect sau de altul al acesteia. Copiatorul sau falsificatorul vor dori să releve în reproducerea lor acel aspect în mod special prețuit și, inevitabil, vor neglija restul; de-aici deducem că și copiile pot fi datate, dezvăluindu-și apartenența la o perioadă istorică, doar dacă nu au fost obținute prin procedee mecanice; însă chiar și în acest caz, deși dificil, nu va fi totdeauna imposibil de a le distinge de original. Același lucru este valabil în cazul falsurilor; în orice domeniu și-ar exercita activitatea falsificatorul, se vor obține falsuri diferite de la o epocă la alta, indiferent că este vorba de monezi, statui sau picturi.

De aceea, copia, imitația sau falsul vor oglindi acel *facies* cultural al epocii în care au fost executate și, în acest sens, vor beneficia de o istoricitate care ar putea fi considerată dublă prin faptul de a fi fost realizate într-o perioadă anume și prin faptul că poartă în sine, insesizabil, mărturia preferințelor, gustului, modei respectivei perioade. Rezultă implicit că istoria falsurilor ar aparține de drept nu numai istoriei gustului, ci, dacă este vorba de opera de artă, și istorici criticii de artă, întrucât falsul ar putea reflecta tipul caracteristic de *lecturare* a operei de artă și de descifrare a stilului propriu unei perioade istorice date. Deja falsurile care acum 50 de ani au indus în eroare cunoscători experți, astăzi sunt demascate mult mai lesne, deoarece astăzi opera de artă este contemplată și evaluată pe criterii diferite celor folosite la începutul secolului. Este elocvent mai ales exemplul operei lui Dossena, profilate pe o abilă contaminare stilistică care sugerează identificarea unor anume maeștri intermediari sau a unor etape intermediare din opera unor maeștri binecunoscuți, exploatând deci practica unei critici filologice pe atunci destul de în vogă, care urmărea „fixarea" stilului unui maestru până în detalii net definite, invariabile, în stileme distincte.

În concluzie, istoria falsurilor se va închega ținând cont și de cópii și imitații, nu doar de falsurile certe; aceasta nu numai din cauza esențialei coincidențe a procedeelor implicate și într-un caz și în celălalt, ci și din cauza altor două grupuri de motive și anume: dificultatea de a dovedi frauda, lucru esențial în judecarea unui fals și imposibilitatea de a exclude, chiar și pentru cele mai îndepărtate perioade ale civilizației, o producție intenționată de falsuri, deoarece civilizația este sinonimă și cu comerțul și deci cu o ierarhie, fie și rudimentară, de valori asupra cărora se exercită numaidecât vielenia omenească.

Datorită dificultății de a dovedi înșelătoria sau, altfel spus, de a dovedi acel *animus* care prezidează producerea sau difuzarea obiectului, ar trebui, ca și în drept, presupusă buna credință până la proba contrarie și, în consecință, dintr-un dublu motiv, producerea și vehicularea cópiilor, replicilor, imitațiilor n-ar putea fi exclusă din istoria falsurilor.

Întrucât numai acel *animus* determină judecata de fals, este necesară dezlegarea unei chestiuni care, mai ales în viața artistică modernă, a ajuns să dobândească o anume importanță: dacă artistului creator al unei anumite opere îi este permis sau nu să reproducă acea operă la o oarecare distanță în timp, datând-o sau dând-o drept anterioară epocii exacte în care reproducerea a fost executată. Dacă această din urmă condiție este exclusă în mod explicit prin apoziția datei reale, judecata de fals nu poate fi emisă, dar când data este intenționat modificată sau omisă, acel *animus* de a induce în eroare cu greu va putea fi revocat; iar artistul, devenit falsificator al propriei opere, nu va putea asuma — moral sau juridic — o altă postură decât similară celei a oricărui alt falsificator.

În fine, mai rămâne de analizat dacă operei de artă falsificate i se poate recunoaște o valoare în sine și pentru sine dincolo de calitatea frauduloasă a producerii și difuzării falsului.

Din perspectiva execuției tehnice și deci a manufacturării sale, ca piesă de artizanat deci, fără îndoială că i se poate recunoaște o valoare de document istoric. Dar discursul nu este valabil pentru a recunoaște falsului valențe de operă de artă, mai ales când este vorba nu doar de o copie substituind originalul, ci de o interpretare, presupusă autonomă, a stilului unui anumit maestru. Trebuie făcută și distincția că legitimitatea copiei, exceptând virtuozitatea execuției, este admisibilă, din punct de vedere estetic, în măsura în care este ecoul originalului, minimalizând însă, estompând imaginea aceluia ori de câte ori îl reproduce sau îl răspândește.

Și încă s-ar mai putea obiecta că reluarea stilului unui maestru nu constituie un fapt mult diferit față de ceea ce în mod obișnuit s-a petrecut în toate perioadele istorice când, în anturajul unei mari personalități, s-au consemnat reluări, interpretări, adaptări fără ca aceste lucruri să fi constituit vreodată capete de acuzare, nici din punct de vedere moral, nici din punct de vedere estetic, exemplificând prin cazuri ca acelea de tip Giotto-Maso, Giorgione — Tiziano, Masolino — Masaccio, între care diferențierile sunt deseori extrem de dificile, de multe ori imposibile. Recent, s-a încercat tocmai revendicarea unui statut asemănător în legătură cu unul dintre falsurile cele mai celebre din ultima vreme: *Cina din Emmaus* a falsificatorului lui Vermeer, Van Meegeren (cf. Ragghianti, în „Sele-Arte", nr. 17, martie-aprilie 1955).

Dar aici răspunsul nu poate fi decât negativ. În cazul în speță, adaptarea la stilul lui Vermeer este făcută în stilul lui Dossena, adevărata putere de sugestie a tabloului rezidă în inventarea unei opere de tranziție din faza cea mai puțin cunoscută a creației lui Vermeer și chiar în procedura adoptată cu scopul de a înșela. Pentru ca imitația operei să asume o valoare autonomă ar trebui mai ales să fie evitat echivocul cu privire la data reală a genezei ei, iar forma de la care se pornește să exprime cu adevărat esența unei noi subiectivități. Lucru posibil, dar care exclude — datorită inechivocității datării — supoziția de fals, aducând opera în mulțimea operelor de artă autentice, astfel încât verdictul ce le afirmă ca atare va fi o judecată cu caracter de aserțiune, în timp ce verdictul de fals e problematic, revelând divergența dintre artă și fals chiar și în forma logică a judecății care le statuează ca atare.

2.

COMENTARIU TEORETIC PRIVIND TRATAMENTUL LACUNELOR*

Până la ora actuală problema tratării lacunelor unei opere de artă deteriorate a primit soluții contradictorii, în principal datorită faptului că a fost abordată empiric în timp ce soluționarea sa este, în primul rând, de ordin teoretic. E drept că s-ar putea obiecta că diversitatea soluțiilor ivite depinde și de structura variată a operelor de artă, fie ele de arhitectură, de sculptură sau de pictură sau de orice alt gen și, în consecință, o tratare unitară ar fi împiedicată de obiectivitatea, de specificul intrinsec operelor în cauză.

Însă chiar o obiecție de acest tip reconfirmă aserțiunea pe care am făcut-o inițial, întrucât o soluție care ar decurge din obiectualitatea specifică operei de artă evidențiază empirismul prin care se încearcă odată cu fiecare caz în parte rezolvarea problemei, problemă legată însă de însăși esența operei de artă. Adaptarea, ca să spunem așa, pe care premisa teoretică va trebui să o suporte pentru a se adecva fiecărui caz în parte, nu implică excluderea premisei teoretice.

Trebuie deci explicat în ce constă această premisă teoretică, indispensabilă, după părerea

* Comunicare la cel de-al XX-lea Congres de Istoria Artei, New-York, septembrie 1961.

noastră, asigurării unui tratament rațional al lacunelor.

Pentru a realiza acest lucru trebuie circumscris obiectul cercetării noastre, adică opera de artă. S-ar putea considera că în această privință este vorba despre o chestiune mai mult decât evidentă, dar tocmai această evidență trebuie analizată. Opera de artă, așa cum ni se prezintă într-un muzeu, este aceeași operă de artă care a fost creată de artist sau a devenit oare altceva odată terminată, odată ce s-a întrerupt efectiv raportul creativ și de aceea și faptic — dintre operă și artist — întrucât ea a intrat să facă parte din lume, ca obiect posibil al unei experiențe universale? Și cum poate fi definit, în ce constă oare acest altceva?

Ei bine, astfel stând lucrurile, e limpede că intenționăm să abordăm fenomenologic opera de artă, adică să-i impunem o specială *epoché*. Ne vom limita să considerăm opera de artă doar ca obiect al experienței „în lumea vieții", pentru a cita o expresie a lui Husserl. Prin aceasta, opera de artă nu va fi retrogradată la statutul de obiectualitate generică; fără a-i cerceta esența, va fi acceptată așa cum a intrat în sfera percepției, a experienței noastre. Opera de artă astfel circumscrisă, suntem în măsură să evaluăm toate acele aspecte care ni se sustrag atenției atunci când cercetăm opera de artă în esența ei, începând cu aspectele care privesc consistența materială și, implicit, starea de conservare și până la prezentarea muzeală a operei.

Astfel, dacă se judecă esența operei de artă, e limpede că tot ceea ce privește „materialul extern și dat", cum spunea Hegel, din care este alcătuită, condițiile termohigrometrice în care se găsește sau în care ar fi de dorit să se găsească, condițiile specific muzeografice ce trebuie menținute în vederea expunerii ei publice reprezintă aspecte irelevante. Dar opera de artă, mai ales pentru faptul că în esență este operă de artă, nu rămâne izolată în afara experienței

noastre, dimpotrivă, odată recunoscută ca atare, are dreptul să fie extrasă din lumea fenomenologică și, prin intermediul acestei circumscrieri specifice efectuate în „lumea vieții", trebuie să fie tratată strict în raport cu recunoașterea efectuată. Însă această recunoaștere, prin intermediul specificei *epoché*, ne învață că opera de artă ajunge la noi ca un circuit închis, ca fiind ceva în care nu avem drept de intervenție decât cu două condiții: pentru a o conserva integral cât mai mult posibil și, dacă acest lucru este necesar, pentru a-i consolida structura materială periclitată. „Conservarea integrității" se prezintă deci ca un concept opus refacerii, chiar dacă în anumite cazuri ar putea părea că operațiile cerute de conservare și de refacere sunt identice. Dar refacerea presupune inserția în acel ciclu închis care este creația, o substituire a artistului însuși, înlocuindu-l; în timp ce conservarea integrității operei se limitează la a interveni exclusiv pentru a contracara intervenții nelegitime sau acțiunea timpului, atunci când opera este desfigurată prin adaosuri sau modificări care nu reușesc realizarea unei noi sinteze. Și deci, în timp ce refacerea se rezolvă printr-o intervenție empirică de substituire istorică și creativă, având pretenția de a se insera într-o etapă din *iter*-ul operei de artă ce fusese închis de Autor și care este ireversibil, prin intervenția de conservare nu se forțează momentul în care opera de artă a intrat în *lumea vieții* și deci dobândește o a doua *istoricitate* față de prima sa intrare în lumea vieții prin intermediul elaborării de mai lungă sau mai scurtă durată datorate autorului ei.

Odată lămurit acest aspect se clarifică și premisa teoretică privind tratarea lacunelor. De vreme ce am stabilit că opera de artă de care trebuie să ne ocupăm este cea care interferează cu experiența noastră, cu istoricitatea noastră prezentă, este evident că trebuie să ne rezumăm la a o cerceta în prezența sa actuală în conștiința noastră și deoarece o examinăm astfel, nu avem de gând să-i discutăm esența pe care o presupunem aprioric, ci să o tratăm ca obiect al acestei experiențe actuale.

Vor intra așadar sub incidența analizei noastre toate aspectele care privesc consistența operei de artă în structura sa materială și, de asemenea, aspectele relative la condițiile termohigrometrice în care se găsește, la expunerea sa care comportă termeni ca „iluminat" sau „fundal" sau „ambianță de expunere", dacă opera în cauză aparține grupului celor ce sunt în mod obișnuit denumite opere de artă mobile. În cadrul circumscris al analizei operei de artă ca fenomen, ca fenomen dintr-o clasă aparte, am putea aborda și problema tratării lacunelor. Imediat vom vedea că orice fel de intervenție îndreptată spre o integrare bazată pe supoziții sau pe aproximații a imaginii lacunare constituie o intervenție ce ține cont de respectul față de opera de artă, respect care ne impune restricții, întrucât nu suntem artistul creator și nu putem inversa cursul timpului pentru a ne introduce cu legitimitate în momentul exact în care artistul crea partea care acum lipsește. Unica atitudine permisă față de opera de artă care a intrat în lumea vieții este de a lua în considerație opera de artă în prezența sa actuală în conștiința noastră și de a obliga atitudinea noastră față de opera de artă la respect, lucru ce implică păstrarea și respectarea integrității a ceea ce a ajuns până la noi, fără a-i prejudicia viitorul.

Printr-o astfel de atitudine ne limităm la a înlesni aprecierea a ceea ce a mai rămas din opera de artă, evitând integrările prin analogie, în așa fel încât să nu se ivească nici un fel de îndoieli privind autenticitatea vreunei părți a operei de artă. Acum și numai acum poate fi examinată chestiunea dacă ceea ce subzistă dintr-o operă de artă semnifică efectiv mai mult decât o simplă „supraviețuire" materială, adică dacă unitatea imagistică a operei de artă n-ar permite cumva reconstituirea unor anumite por-

ţiuni pierdute, poate chiar reconstituirea acelei unităţi potenţiale pe care opera de artă o posedă ca *întreg* şi nu ca *total*. Socotim că acest lucru este admisibil şi chiar de dorit, cu precauţiile de rigoare, dar vrem să subliniem că prin consideraţii de acest tip, depăşim acea *epoché* pe care ne-am impus-o şi că analizăm opera de artă în esenţa sa pentru a vedea dacă şi până la ce punct reconstituirea unor anumite porţiuni dispărute poate fi considerată o „emanaţie" justificată a imaginii înseşi sau, dimpotrivă, o integrare analogică sau fantezistă. Datorită faptului că judecata nu poate fi decât individuală, integrarea propusă va trebui să recurgă, limitativ, la metodele susceptibile de a fi recunoscute la prima vedere, fără necesitatea unor documentări specializate; să apară ca *propunere* care se subordonează judecăţii critice. De aceea, orice eventuală integrare, fie şi minimă, trebuie să fie uşor identificabilă; în acest sens, la Institutul Central de Restaurare am elaborat pentru pictură tehnica *al tratteggio*, în acuarelă, care se diferenţiază ca tehnică şi ca materie de tehnica şi de materia restului picturii integrate. Procedând astfel nu depăşim graniţele acelei *epoché* pe care ne-am impus-o, întrucât integrarea noastră constituie un fenomen în fenomen şi, ca atare, nu se ascunde, ci se reliefează.

Dar, din cele de mai sus, rezultă evident că eventualitatea integrării ipotetice a unor lacune nu este decât o soluţie parţială pentru anumite cazuri, să spunem aşa, marginale, deoarece, pentru a exemplifica, va fi imposibilă acceptarea ca ipotetică a unei integrări care înlocuieşte un chip care lipseşte ş.a.m.d. Integrările ipotetice — puse adică între paranteze, precum acelea pe care filologii le propun în textele lacunare — sunt admisibile în cazul acelor conexiuni reconstruibile pe baza unei *metalogici* speciale pe care imaginea o posedă şi pe care contextul imaginii o permite, fără alternative posibile. Exclusiv în acest cadru se admit circumstanţierile *de la caz la caz*. Dar, de cele mai multe ori, aceste inte-

grări ipotetice nu sunt posibile şi iată că atunci apare problema lacunei în sine şi pentru sine. În acest loc dorim să recurgem (ca probă indirectă a metodei pe care am proferat-o în cei 20 de ani de experienţă de la Institutul Central de Restaurare) la *psihologia gestaltistă*. Ce este o lacună care apare în contextul unei imagini picturale, sculpturale sau chiar arhitecturale? Dacă ne raportăm la esenţa operei vom sesiza imediat că lacuna este o întrerupere formală nedorită, pe care o putem resimţi ca „dureroasă"; dar dacă ne menţinem în limitele acelei *epoché*, adică dacă rămânem în sfera percepţiei imediate, vom interpreta lacuna cu ajutorul schemelor spontane ale percepţiei, ca schemă a figurii pe fond: adică vom sesiza lacuna ca o *figură* căreia imaginea pictată propriu-zisă îi serveşte drept fond. Retrogradarea imaginii la rang de *fond* şi violenta intruziune a lacunei ca figură într-un context care tinde să o expulzeze generează o alterare mult mai puternică decât întreruperea formală pe care o produce în imagine. Problema se conturează acum cu claritate: trebuie atenuată valoarea emergentă, de figură, dobândită de lacună faţă de adevărata figură care este opera de artă. Astfel este evident că rezolvările „de la caz la caz" pe care le pretinde lacuna nu vor suferi în linii mari derogări de la principiu, principiu care presupune atenuarea evidenţei perceperii lacunei ca figură. În această căutare de soluţii specifice ne va fi sprijin tot *psihologia gestaltistă*. Trebuie să eliminăm orice fel de ambiguitate a lacunei, adică să evităm posibilitatea absorbţiei ei în imagine care în acel fel s-ar estompa ca imagine; va fi deci oportun ca lacuna să se situeze pe un nivel diferit de cel al suprafeţei imaginii, iar acolo unde acest lucru nu se va putea întâmpla, tonul lacunei va trebui gradat în aşa fel încât să creăm o situaţie spaţială distinctă faţă de tonurile imaginii lacunare. Acest lucru dovedeşte cât de empiric şi eronat este criteriul *zonei neutre* reprezentând o intervenţie tot atât de

arbitrară ca și completarea fantezistă, dacă nu se ține cont de evidența lacunei ca figură. De asemenea, se va observa că schemele spontane ale percepției, pe care ne bazăm, nu sunt chiar toate spontane, ci, măcar în parte, și dobândite; este dobândită, de pildă, schema citirii de la stânga la dreapta, inculcată de pictura bizantină, dar care era ignorată în antichitatea clasică. Însă această obiecție nu schimbă absolut deloc esența problemei și a soluției. Dorim ca problema tratării lacunelor să primească o soluție care să nu aducă prejudicii viitorului operei de artă sau să-i altereze în vreun fel esența. Reperele pe care le-am stabilit: absoluta și ușoara recognoscibilitate a integrărilor care realizează unitatea potențială a imaginii, atenuarea evidenței lacunei ca figură, sunt repere care permit o mare varietate de soluții specifice, soluții care, de asemenea, vor fi în principiu univoce ca sens. Este neîndoielnic că acolo unde există posibilitatea evoluției unor anumite scheme spontane ale percepției, ar fi oricând posibil, în viitor, să se aplice lacunelor un tratament care să țină cont, în consecință, de această rafinare a percepției. De aceea n-am dat și nu vom da rețete; principiul însă rămâne același și cele două momente ale istoriei artei vor rămâne totdeauna distincte, pentru că distincte rămân istoricitatea operei de artă create de artist de istoricitatea de care beneficiază opera odată ce a intrat în *„lumea vieții"*. Nu putem nega faptul că, dat fiind că receptăm opera de artă în această a doua dimensiune istorică a sa, insistăm asupra acesteia și pe baza ei trebuie să ne modelăm atitudinea față de opera de artă și datorită faptului că opera se poate prezenta incompletă sau lacunară.

3.

PRINCIPII DE RESTAURARE A MONUMENTELOR

Pentru restaurarea monumentelor sunt valabile aceleași principii care au fost enunțate pentru tot restul operelor de artă, pentru picturi, mobile sau imobile, obiecte de artă și istorice și așa mai departe, conform accepției empirice care discerne între operele de artă și ceea ce numim arhitectură. Prin urmare, deoarece și arhitectura este operă de artă și beneficiază, ca operă de artă, de dubla și inseparabila calitate de monument istoric și operă de artă, restaurarea arhitecturii se află și ea sub incidența instanței istorice și a instanței estetice. Cu toate acestea, când normele restaurării operelor de artă se aplică restaurării monumentelor de arhitectură trebuie ținut cont în primul rând de structura formală a arhitecturii, diferită de cea a operelor de artă înțelese în accepția empirică mai sus pomenită. De aceea, chiar dacă există posibilitatea ca o pictură, o sculptură, un obiect de artă sau decorativ să fi fost create special pentru un anumit spațiu, constituie un caz extrem de rar — doar cazul monumentelor rupestre — ca o sculptură sau o pictură să fie indisolubil legată de un atare spațiu, teoretic realizat într-un loc determinat, și care odată extrasă de-acolo, să nu mai poată beneficia de condiții spațiale asemănătoare sau poate chiar mai bune decât cele în care se găsea inițial, deoarece spațialitatea

creată într-o reprezentare dată nu acționează din exterior, ci este chiar funcție a propriei structuri. Așadar, cu siguranță diferențierea condiției arhitecturii nu depinde de o esență diferită a acesteia față de opera de artă, ci de faptul că, într-o arhitectură, spațialitatea proprie monumentului coexistă cu spațiul ambient în care monumentul a fost ridicat. Dacă în cazul unei arhitecturi ca interior salvgardarea dimensiunii exterior-interior este asigurată doar prin conservarea interiorului, într-o arhitectură ca exterior, dimensiunea interior-exterior necesită conservarea spațiului-ambient în care monumentul a fost construit. Și iată deci cum, în timp ce va exista posibilitatea, în caz de necesitate, de a reconstitui — chiar dacă nu într-un mod absolut perfect — interiorul unui monument (camera funerară a unui mormânt, pictată sau nu, cu decaparea și anastiloza pereților), pentru un monument exterior, posibilitatea reconstituirii datelor ambientului se va realiza exclusiv prin anastiloza monumentului — acolo unde va fi posibilă demontarea piatră cu piatră — dar numai și numai în același loc și nicidecum în altă parte.

Problema prezintă totuși două aspecte distincte: cel al evaluării situației prin prisma monumentului și cel prin prisma ambientului în care monumentul se plasează; ambientul pe lângă faptul că este indisolubil legat de monument sub raport spațial, poate fi la rândul său monument în cadrul căruia monumentul în chestiune reprezintă un element.

Astfel se configurează problematica specială a arhitecturii ca exterior față de problematica generală a operei de artă, raportate la eventualele intervenții de restaurare.

De aceea, ca prim aspect ne apare caracterul inalienabil al monumentului ca exterior din situl istoric în care a fost realizat. Cel de-al doilea aspect comportă examinarea problematicii ivite prin alterarea unui sit istoric, în raport cu modificările sau dispariția parțială ori totală a unui monument aparținând sitului respectiv.

Totodată, din prima aserțiune prin care recunoaștem caracterul inalienabil al monumentului ca exterior, se desprind câteva corolare:

1) absoluta ilegitimitate a demontării și recompunerii unui monument într-un loc diferit, altul decât cel în care a fost realizat, ilegitimitate care derivă într-o mai mare măsură din instanța estetică decât din instanța istorică, deoarece prin alterarea datelor spațiale ale unui monument i se anulează statutul de operă de artă;

2) devalorizarea monumentului demontat și reconstruit în altă parte, devenit propriul său *fals* obținut cu materiale proprii;

3) legitimitatea demontării și recompunerii este legată în exclusivitate de salvgardarea monumentului, atunci când nu i se poate preveni în nici un alt fel degradarea. Însă aceste operații trebuie efectuate totdeauna și exclusiv în raport cu situl istoric în care monumentul a fost realizat.

Odată enunțate aceste corolare este evident că problemele figurative privind dispariția sau alterarea unuia sau altuia dintre elemente — elemente care pot avea sau nu fiecare caracter de monument în sine — în cadrul unui sistem istoric determinat, constituie reversul problemei privind conservarea *in situ* a monumentului.

Concomitent trebuie precizat că vorbim de „sit istoric" nu doar de „ambient monumental", pentru că din punctul de vedere al monumentului și al mediului natural în care acesta se găsește funcționează ca ambient monumental, deși cu greu s-ar realiza și reciproca: să i se recunoască adică mediului natural necesitățile pe care le pretinde un ambient monumental. Exemple în acest sens ar putea fi colina San Miniato al Tedesco, surmontată de turnul lui Frederic al II-lea, dărâmat de nemți, fortul lui Ghino di Tacco de pe vârful Radicofani, turnurile funerare care străjuiesc podișurile din deșertul ce înconjoară Palmira.

În urma stabilirii datelor problemelor privind conservarea stilului istoric în relație cu monu-

mentul și a monumentului ca element al acestui sit-ambient, se conturează două întrebări fundamentale:

1) considerând că un anumit monument reprezintă un element dintr-un ambient fie natural, fie monumental, în cazul în care acest ambient este alterat decisiv, așa încât nu mai corespunde deloc datelor spațiale conforme cu natura monumentului însuși, mai rămâne oare valabil caracterul inalienabil impus anterior monumentului?

2) considerând că ambientul natural sau monumental nu este alterat fundamental în datele sale spațiale, ci doar au dispărut unul sau mai multe elemente, reconstituirea acestora prin intermediul cópiilor — chiar dacă fiecare în sine constituie o falsificare — va fi admisibilă pe motivul global că se reconstituie spațial ambientul, dacă nu chiar și că se reînvie — reînviere imposibilă pe alte căi — monumentul?

Este limpede că rezolvarea acestor întrebări nu poate avea loc decât în contextul principiilor generale ale restaurării, acestea fiind deduse din însăși esența operei de artă.

Călăuzindu-ne după aceste principii putem răspunde la prima întrebare: trebuie întotdeauna să încercăm să readucem datele spațiale ale sitului cât mai aproape posibil de cele originare, dar monumentul nu trebuie mișcat din loc chiar dacă alterarea datelor spațiale este iremediabilă. Calitatea de autenticitate a monumentului lăsat la locul său va trebui întotdeauna să treacă înaintea calității hedonistice a acestuia.

Pentru soluționarea celei de a doua întrebări trebuie, în primul rând, să stabilim dacă elementele dispărute — prin a căror dispariție s-a alterat spațialitatea ambientului originar — pot sau nu constitui fiecare monument în sine. Dacă nu constituie monumente în sine, încă s-ar mai putea admite o reconstituire, deoarece, oricât de falsificate ar fi, nefiind opere de artă, reconstituie totuși niște date spațiale; dar, tocmai pentru că nu sunt opere de artă, nu schimbă calitatea artistică a ambientului în care se inserează exclusiv ca repere spațiale generic definite. Exemplul cel mai potrivit îl oferă casele reconstituite din Piața Navona. Bineînțeles, acestea fiind spuse, nu se exclude ipoteza că arhitecturi foarte noi ar fi putut să se integreze foarte bine, dar aceasta nu mai este o problemă de restaurare, ci de creație, care nu se rezolvă pe baza unor principii, ci necesită elaborarea unei noi imagini.

Dacă, în schimb, elementele dispărute au constituit fiecare în parte o operă de artă în sine, atunci trebuie absolut exclusă posibilitatea reconstituirii lor prin cópii.

Ambianța va trebui refăcută pe baza datelor spațiale ale monumentului dispărut, nu pe baza celor formale. În acest mod ar fi trebuit, într-adevăr, reconstruită o campanilă la San Marco în Veneția, dar nu cea căzută; tot așa trebuia reconstruit un pod la Santa Trinità, dar nu Podul lui Ammannati.

Întreaga problematică a restaurării monumentale care se referă la structura spațială specifică arhitecturii este cuprinsă în principiile și problematica mai sus formulate. Restul chestiunilor coincid cu cele ale celorlalte categorii de opere de artă: distincția dintre aspect și structură, conservarea patinei și a etapelor istorice prin care a trecut monumentul.

4.

RESTAURAREA PICTURII ANTICE*

Ca direcție de principiu trebuie considerat că restaurarea picturii antice — înțelegându-se prin această denumire pictura anterioară Evului Mediu — nu reprezintă, în domeniul restaurării, o ramură atât de autonomă pe cât ar putea fi, de pildă în medicină, chirurgia față de terapiile care nu implică intervenții chirurgicale. Restaurarea picturii antice este subinclusă restaurării picturii, în același mod în care pictura medievală nu se izolează de cea de Renaștere, barocă sau modernă. Într-adevăr, s-ar putea argumenta că picturile antice, începând cu cele din Paleoliticul superior și până la cele care realizează în aria mediteraneană conexiunea cu primul Califat islamic, se prezintă cu caracteristici tehnice diferite sau presupuse a fi astfel față de ceea ce se cunoaște despre pictura posterioară secolului al VIII-lea, dacă acestui secol — mai degrabă după Pirenne decât pe baza depoziției lui Romulus Augustulus — îi atribuim începutul Evului Mediu. Însă chiar făcând concesii unei atari diversități, n-ar fi corect să instituim prin restaurarea picturii antice o categorie cu totul aparte în sfera restaurării picturii.

* Comunicare susținută la cel de-al VII-lea Congres Internațional de Arheologie Clasică, Roma—Napoli, sept. 1958; publicată în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 33/1958, p. 3—8.

La baza argumentației contrare pe care n-o acceptăm, stă nesiguranța care și acum domnește în determinarea tehnicilor folosite în pictura, fie pe stâncă, fie pe tencuială, fie pe panou sau pe pânză, în perioada cuprinsă între Paleoliticul superior și începutul Evului Mediu.

Această nesiguranță există și va continua să existe, credem, încă multă vreme, întrucât metodele analizei științifice elaborate până acum nu oferă certitudini absolute cu privire la *mediumurile* și tehnicile folosite.

Informațiile insuficiente despre autori, chiar și în ceea ce privește perioada clasică, întreține în subsidiar echivocul, nemaiexistând coincidență exactă între datul documentar și opera subzistentă. Pentru toate acestea se oferă ca exemplu clasic divergența de opinii cu privire la encaustică, *kausis*, ceara punică; divergență de opinii pe care ar fi inutil să încercăm a o rezolva prin ingenioasele reconstituiri actuale ale tehnicii, pe baza rețetelor, confuz transmise de Pliniu, de Vitruviu și de autorii mai târzii până la Heraclius și în *Mappae Clavicula*.

Dar aceste incertitudini în privința tehnicii nu pot sustrage picturile antice restaurării. Mai mult decât atât: prin rezolvarea completă a acestor incertitudini nu este sigur că restaurarea ar fi neapărat avantajată. Oricât de surprinzătoare ar părea această afirmație, este bine să o probăm subliniind câteva aspecte care, într-adevăr, trebuie considerate fundamentale în restaurare.

Primul aspect privește materia din care opera de artă este alcătuită — în denominativul de materie includem și procedeele tehnice care au condus la elaborarea diverselor materiale, conform finalității figurative a imaginii. În acest caz, dacă în cadrul procesului de deteriorare a materiei s-ar putea prospecta posibilitatea unui proces contrar, de regenerare, ar fi, cu siguranță, fundamentală cunoașterea exactă a tehnicii care a condus la o anumită configurație a materiei și a picturii. Din nefericire această posibilitate

de regenerare a materiei, de reversibilitate în sânul imaginii înseși și nu doar *in vitro*, s-a dovedit, până acum, aproape totdeauna o utopie sau, cu atât mai rău, un pericol extrem de grav pentru opera de artă. Și chiar și în cel mai fericit caz, până la ora actuală, acela al procedeelor electrolitice aplicate metalelor, este neîndoielnic că există virtualitatea celor mai dezastruoase consecințe, așa încât, doar pe o rază restrânsă și cu aplicații extrem de atente și prudente, se obține un rezultat curativ; nu chiar miraculos, dar extrem de satisfăcător. Același lucru trebuie menționat și în cazul tehnicilor regenerative experimentale pentru *vernis*-uri.

Dacă rezultatele la care s-a ajuns în aceste zone sunt deci satisfăcătoare, nu trebuie uitat totuși că sunt zone în care scopul propus era mai puțin îndrăzneț, deoarece atât metalul în fuziune cât și stratul de *vernis* se prezentau ca materiale dotate cu continuitate și omogenitate, calități de care sunt departe mărunțitele și foarte variatele componente ale picturilor.

Aceste componente, fie și în formula restrânsă (restrânsă în comparație cu complexitatea noilor invenții ale chimiei moderne) din epoca antică și cea medievală, opun analizelor o asemenea rezistență, încât, chiar dacă ne raportăm la o epocă relativ apropiată precum prima fază din *Quattrocento*, nu putem fi deloc siguri de tehnică — de pildă, de metoda sau de *medium*-ul folosit de Jan Van Eyck care, tot la fel de misterios cum a apărut, a și dispărut după ceva mai mult de un secol. Însă cine ar refuza să îngrijească, să restaureze operele flamande din cauza acestei incertitudini nu ar face altceva decât să realizeze un paralogism.

În ceea ce privește Institutul Central de Restaurare, s-a încercat, în două rânduri, obținerea unei regenerări a materiei, exceptându-se aici tot ceea ce privește procedeele electrolitice și metalele.

Prima oară a fost experimentarea reversibilității de la negru la alb a ceruzei oxidate din

frescele lui Cimabue de la Assisi: metoda care dădea rezultate optime *in vitro* a eșuat din plin în realitatea operei.

Cea de-a doua se referă la reversibilitatea cinabrului înnegrit din picturile antice, inconvenient binecunoscut încă de pe timpul lui Vitruviu. În cazul acesta, metoda care poate fi văzută la picturile murale de la Farnesina (azi la Museo Nazionale Romano) unde a fost aplicată a dat un rezultat notabil în ceea ce privește dispariția înnegririlor. În opinia noastră însă acest rezultat, oricât de notabil, nu compensează totuși atenuarea tonalităților care rezultă întotdeauna în urma aplicării tratamentului și, din acest motiv, ulterior s-a renunțat la aplicarea lui. Dar s-a renunțat la aplicarea lui și dintr-un alt considerent care nu ține de aprecierea rezultatului. Acolo unde, de fapt, alterarea care s-a produs în materia operei nu se prezintă ca rezultat al unui proces încă în curs de desfășurare și care, din această cauză, trebuie curmat cu orice preț, ci ca rezultat al unui proces de-acum încheiat, ce nu mai prezintă pericol pentru subzistența operei, instanța istorică de care trebuie ținut seama mereu când ne ocupăm de opera de artă, impunând să nu se anuleze dovezile trecerii timpului, acestea constituind însăși istoricitatea operei așa cum ne-a parvenit. Fapt ce constituie și motivația teoretică a respectării patinei operelor de artă și monumentelor, oferind reperul cel mai sigur pentru stabilirea gradului și anvergurii intervenției asupra operei, în funcție de existența sa în prezent și de transmiterea ei în viitor, independent de instanța estetică care, oricum, trece înaintea celei istorice.

În realitate, principiul prim al restaurării este acela prin care se restaurează numai materia operei de artă. Înțelegem prin materie substanța efectivă din care este alcătuită opera și nu, abstract vorbind, opera de artă; de aceea, să zicem, bronzul *Kouros*-ului din Selinunte este bronz nu doar ca rezultat al unui anume aliaj, ci și ca stare actuală particularizată; de unde

se poate deduce că o intervenție de restaurare este admisibilă exclusiv pentru a împiedica o eventuală degradare care ar putea antrena ulterior vătămarea gravă a formei. Un bronz dintr-un aliaj echivalent, care poate fi găsit în stare brută într-o turnătorie, nu este același bronz cu cel al *Kouros*-ului, în sensul că forma fiind superioară materiei, materia adusă la o formă determinată nu poate fi pusă pe același plan cu materia informă, nici măcar în cazul unui tratament de conservare.

Ori problema care apare în cazul picturilor antice este asemănătoare. Nu este vorba de a reîmprospăta culorile, nici de a le readuce la o ipotetică stare originară, de altfel destul de incertă, ci de a asigura transmiterea în viitor a materiei din care imaginea rezultă efectiv. Nu este vorba de regenerarea picturilor, de reproducerea procedeului tehnic cu care au fost executate. De aceea relativitatea cunoașterii acestor procedee tehnice nu constituie un obstacol fundamental pentru restaurare. S-a arătat deja că această imperfectă cunoaștere nu este un obstacol fundamental nici în cazul picturii flamande. Mai mult decât atât: acolo unde această cunoaștere este clarificată altminteri, ca în cazul frescei sau temperei medievale sau în cazul picturii în ulei moderne, ar fi lipsit de sens să bazăm restaurarea pe reiterarea procedeului tehnic originar. O frescă nu se restaurează *a fresco*, nici o tempera cu tempera, nici o pictură în ulei prin repictări în ulei. Procedând astfel am comite greșeli grosolane.

O altă prejudecată care acționează în restaurarea picturii și nu numai, derivă din lipsa efectuării distincției între aspect și structură, lipsă care stă la baza unei bune părți a teoriilor de restaurare eronate, mai ales a restaurării de arhitectură, dar și a unei mari părți din cazurile restaurărilor de pictură. Dacă într-adevăr imaginea are valoare prin forma pe care a primit-o materia și dacă aceasta din urmă nu constituie decât vehiculul imaginii, fără îndoială că atunci

când va fi indispensabil să păstrăm din materia care s-a transformat în imagine, va fi ceva ce îi determină în mod nemijlocit aspectul; în schimb, vom putea înlocui tot ceea ce constituie structură internă sau suport. Bineînțeles, din perspectiva instanței istorice ar fi indicată și păstrarea a ceea ce nu conlucrează nemijlocit la aspectul imaginii, dar numai în măsura în care conservarea integrală a materiei-suport este permisă de condițiile de sănătate ale picturii. De aceea nici o pictură murală aflată în condiții care impun extragerea nu va fi replantată pe un perete, nici o pictură rupestră nu va fi „reașezată" pe piatră. Mai mult decât atât, nici suportul rigid nu va mai fi obligatoriu, deoarece ceea ce este într-adevăr necesar este menținerea integrală a aspectului și nu neapărat a structurii. Picturile se privesc, dar nu se ating; ele se oferă și se dezvăluie vederii, nu pipăitului.

Nu numai asigurarea subzistenței operei în prezent trebuie socotită scopul esențial al restaurării, ci și asigurarea permanenței ei în viitor; și dat fiind faptul că nimeni, niciodată, nu poate avea certitudinea că opera nu va avea nevoie de alte intervenții cândva — fie chiar și simple, de conservare — trebuie să se faciliteze, nu să se împiedice eventualele intervenții ulterioare. Când este vorba de picturi murale al căror strat pictural este subțire, transpunerea pe pânză este mijlocul cel mai simplu și cel mai potrivit pentru conservare; nu numai pentru că nu împiedică nici o altă eventuală transpunere sau aplicare pe un suport diferit, dar și pentru că orice material rigid am alege, sarcina de suport direct revine straturilor suprapuse de pânză. Cel puțin până în prezent rămâne sistemul cel mai sigur și mai la-ndemână. Importantă este asigurarea unei tensiuni constante în condițiile variabilității parametrilor atmosferici; ceea ce s-a și obținut prin noul sistem de decapare inventat la Institutul Central de Restaurare și care a fost aplicat la Mormântul atleților de la Tarquinia. Dar și în cazul în care sistemul tensionărilor trebuie reglat

de fiecare dată, au fost obținute rezultate satisfăcătoare, verificate — fără ca Institutul să fi ținut de fapt la această verificare — în urma „călătoriilor" (nici mai mult nici mai puțin decât turul Europei) pe care două morminte etrusce de la Tarquinia le-au efectuat cu ocazia Expoziției etrusce.

În realitate, dacă se dorește salvarea picturii antice, va trebui practicată, din plin, extinderea decapărilor. Acest lucru este demonstrat nu doar prin exemplul picturilor pompeiene decapate încă din vremea Bourbonilor și păstrate la Muzeul din Neapole; în timp ce cea mai mare parte dintre cele descoperite tot atunci și lăsate *in situ* sunt acum deteriorate sau distruse, între altele și datorită accentuării degradării, parțial explicabile, parțial inexplicabile, a picturilor murale clasice, medievale sau moderne care s-a verificat, în ultimele zeci de ani.

Bineînțeles, în cazul picturilor antice nu se poate efectua întotdeauna transpunerea pe pânză. Dimpotrivă, se poate afirma că, pentru aproape toate picturile murale romane unde trebuie extras mai mult decât pelicula de suprafață, trebuie să folosim suporturi rigide deoarece greutatea stratului pictat care trebuie salvat nu permite ca acesta să fie încredințat exclusiv unor straturi de pânză. Recurgem la suportul rigid totdeauna cu o oarecare părere de rău, întrucât acesta nu permite decât o elasticitate limitată, în timp ce pânza permite o elasticitate practic nelimitată.

Când am extras picturile de la Vila Liviei de la Prima Porta, am reușit să includem toți pereții pe șase panouri mari; fără îndoială a fost un lucru riscant și dificil. Dacă ar fi existat posibilitatea aplicării direct pe pânză, fiecărui perete i-ar fi revenit câte un singur panou. Pe de altă parte, Institutul este categoric împotriva folosirii noilor materiale sintetice sau oricum a conglomeratelor și așa mai departe, care n-au fost verificate pe perioade mai lungi de timp. Înlocuirea unui material care a fost experimentat timp de secole, cu defecte și calități deci bine

cunoscute, trebuie realizată cu o prudență care nu este niciodată excesivă.

Întemeiat s-a spus că experiența ne-ar indica extinderea pe scară largă a practicării extragerii picturilor murale antice; să adăugăm acum că extragerile acestea ar trebui realizate și în cazul picturilor care se prezintă în condiții bune, deoarece intervenția de restaurare nu este taumaturgică și este logic să vizeze în primul rând conservarea picturilor în bună stare. Deși în ultimii ani, odată cu alarmanta accelerare a degradării picturilor murale, obiecțiile cu privire la decapararea picturilor au căzut, în realitate însă decapările sunt executate doar în cazurile de extremă urgență, intervenindu-se *in extremis*, când nu se mai poate altfel; ca și în cazul organismului *uman* intervențiile de acest fel sunt, fără îndoială, cele mai riscante. Pe lângă riscul major și necunoscutele alarmante pe care le comportă intervenția *in extremis*, mai există un element fundamental de care nu se ține cont și care, dimpotrivă, ar trebui subliniat.

Se poate afirma că 99% dintre cazurile de degradare a picturilor murale sunt cauzate de umiditate. Umiditatea, fie prin capilaritate, fie prin infiltrare sau prin condens, este, aproape întotdeauna, de neînlăturat. Ori, acțiunea seculară a umidității produce o dezagregare a consistenței picturii murale, dezagregare al cărei mecanism fizic nu este încă pe deplin elucidat, dar nu și mai puțin virulent prin aceasta. În urma acestei transformări, culoarea își pierde consistența devenind pulverulentă și moale ca un pastel și, pe de altă parte, chiar datorită umidității înseși dobândește o tonalitate diferită; iar atunci când restaurând-o, suntem nevoiți s-o fixăm — și de fapt aceasta este tendința fundamentală a restaurării — tonalitatea operei restaurate va fi în mod necesar diferită, nu atât din cauza ușoarei creșteri de intensitate tonală pe care oricare fixativ, mai mult sau mai puțin și de la caz la caz, tinde să o producă, cât mai ales datorită refracției

diferite a luminii determinate pe o suprafață uscată și compactă, față de aceeași suprafață pulverulentă și umedă.

Ar fi o dovadă de naivitate sau de viclenie să susținem, de exemplu, în cazul picturilor murale funerare, că adevărata lor tonalitate este cea care poate fi văzută acum în mormintele violate și invadate de umiditatea din infiltrare sau din condens. Invers, pentru cazul tonului celui mai intens, acesta este diminuat, dacă putem spune așa, de condițiile actuale. Fixativul folosit în astfel de cazuri de către Institut a fost *gomma lacca* (gumilacul alb) și purificat care produce o intensificare minimă a tonului și care în plus, contrar a ceea ce se crede de obicei, poate fi înlăturat de pe suprafață.

Problemele până acum abordate erau, cu necesitate, cele mai urgente: decaparea, suporturile, fixarea. Curățarea nu este o chestiune mai puțin importantă, dar presupune o detaliere tehnică prea mare, specializând excesiv expunerea de față care trebuie neapărat să se mențină la nivelul generalităților. În privința integrărilor, problema nu prezintă aspecte diferite în cazul picturilor antice față de cele aplicate operelor de artă din alte epoci; unde este cazul se restaurează fără integrări iar oriunde acestea apar trebuie să fie recognoscibile cu ochiul liber. Ne vom opri asupra unui aspect, chiar dacă este vorba de un aspect foarte specializat: folosirea cerii pentru „reîmprospătarea" suprafeței picturilor murale. Am folosit înadins acest verb nefast „reîmprospătare", cauză a nenumărate dezastre; dorința de a „reîmprospăta" și folosirea cerii sunt echivalente.

O interpretare superficială a ceea ce se numește *ganosis*, *kausis* sau *ceară punică* trebuie să fi stat la baza uzanței de a întinde ceară pe picturile antice și apoi pe cele medievale și moderne. Într-o a doua etapă s-a reaccentuat încrederea nemărginită în efectele cerii, profesată în școlile de restaurare nordice, în cazul unor intervenții de altfel destul de diverse. În cazul picturilor

murale, folosirea cerii sau chiar a parafinei este, cu siguranță, nocivă și niciodată eforturile de a extirpa această uzanță nu vor fi excesive. Ori de câte ori s-a recurs la ceară sau parafină, acestea au determinat îngălbenirea și opacizarea, iar în cazul în care pictura a rămas pe suportul originar, ceara nu numai că nu a împiedicat eflorescențele de salpetru sau de carbonat de calciu, dar, intrând în reacție, le-a agravat; în plus, în loc să protejeze stratul pictural, oferă un teren optim culturilor de mucegai. În sfârșit, îndepărtarea cerii și a parafinei nu poate fi niciodată considerată completă și, oricum, necesită folosirea unor solvenți deosebit de puternici. Anihilarea transpirației naturale a suprafeței unei picturi murale constituie întotdeauna o greșeală de maximă gravitate; de aceea o curățare bine făcută va evita întinderea de straturi uniforme de ceară sau rășini. Așa cum o statuie nu se lustruiește, nici pictura antică nu trebuie forțată să-și recapete în mod trecător și artificial, strălucirea pe care a avut-o cândva.

Am vorbit despre picturile murale pentru că, din nefericire, prea puține sunt picturile mobile care s-au păstrat din epoca clasică și din prima perioadă bizantină, fiecare dintre acestea comportând o problematică aparte care nu permite generalizări. Probabil cel mai semnificativ exemplu dintre aceste rarisime relicve — indiferent de vârsta care i se atribuie, undeva între secolele V și VIII — este *Madonna della Clemenza* din Santa Maria in Trastevere, care a fost obiectul unei recente și extrem de sofisticate restaurări, fiind apoi expusă și la Institut. Ca una dintre rarele supraviețuitoare ale picturii în encaustică, a prezentat probleme noi și delicate la a căror soluționare au colaborat oameni de știință și restauratori.

În privința miniaturilor pe pergament — și aceasta este, din păcate, una dintre ramurile cele mai puțin dezvoltate ale restaurării — fixările constituie o problemă mai complicată decât

în cazul picturilor murale și, după cum a rezultat în urma lucrărilor reuniunii ICOM de la Amsterdam, nu există un consens în această privință. Institutul continuă să efectueze numeroase experimente, cu bune rezultate, dar starea de *optimum* este încă departe de a fi atinsă. Trebuie însă în mod necesar insistat asupra interdicției absolute de a călca în vreun fel filele de pergament miniat; încă mai regretăm *Codex*-ul *purpureum Rossano*. Nu trebuie să mai repetăm erori de acest fel. Cu acest îndemn la prudență și la circumspecție, încheiem contribuția de față.

5.

CURĂȚAREA PICTURILOR ȚINÂND CONT DE PATINĂ, *VERNIS*-URI ȘI *VELATURE**

Recentele și inversunatele polemici cu privire la curățarea picturilor nu au făcut altceva decât să disocieze, pe de o parte, poziția adepților curățării totale de cea a adepților patinei. Din nefericire, odată ce un tablou a fost curățat total, până la stratul de culoare în plină pastă, devine imposibil să ne mai dăm seama dacă au fost într-adevăr înlăturate eventualele *velature*, dacă se mai păstra măcar o parte din vechiul *vernis*, dacă, în fine, o patinare, chiar nesemnificativă, n-ar fi fost de preferat suprafeței pictate spălate și țipătoare, puse în evidență de curățare.

Adepții curățărilor radicale încep prin a critica conceptul de patină, acuzând că ar fi un concept romantic, ce trădează identificări afective, emoționale cu pictura, identificări coincidente cu înclinația romantică spre sentimentalismul ruinelor, mister, lumină crepusculară și așa mai departe. Nu vom accepta acest tip de expediere sumară a conceptului de patină. Chiar dacă promovată în mod artificial și exagerat în epoca romantică, patina nu a fost o *invenție* romantică. În 1681, atunci când nici cei mai incompetenți istorici n-ar putea pomeni despre Romantism, în plină epocă barocă deci, Baldinucci, în *Voca-*

* Textul articolului a fost publicat în limba engleză în „Burlington Magazine", iulie 1959.

bolario toscano dell' Arte del Disegno[1], definea Patina (Patena) astfel: „*Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed à quella universala scurità che il tempo fà apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce*".[2]

Definiția este atât de exactă, încât poate fi acceptată întru totul chiar și în zilele noastre. Și, atenție, ea este datorată unui scriitor toscan care are la-ndemână practica și teoria picturii din Toscana, din intelectuala și graficizanta Florență. Nu provine de la un venețian sau de la un toscan ca Aretino, care să etaleze experiențele picturii venețiene opunându-le celor florentine. Dimpotrivă, pictura toscană barocă este bine cunoscută și astăzi prin cruditatea violentă a culorilor care comportă prea puține scrupule față de patină. Dar nu vom considera patina nici un concept al epoci baroce. Deja Vasari în *Trattato della Scultura*[3] colportează până și rețetele *patinelor artificiale* care, în epoca sa, se aplicau bronzului. Lucru ce trebuie să ne dea de gândit. Dacă sensibilitatea artiștilor din Renaștere nu agrea bronzul nou și strălucitor, aroganța prepotentă a materialului nou, n-ar fi fost probabil oare să se fi încercat, deopotrivă atenuarea virulenței frapante a culorilor, a opulenței excesiv ostentative a pământurilor, lacurilor, ultramarinului? Prevalența materiei asupra formei determină, fără îndoială, defavorizarea formei; în cadrul operei de artă materia trebuie să fie vehiculul imaginii; nu este niciodată imaginea însăși[4]. Pentru a ajunge la această concluzie nu este neapărat nevoie să aducem ca argument o teză estetică; este suficient să apelăm la sensibilitatea vie a artistului, deplin conștient că nu poate și nici nu ar vrea să se confunde cu artizanul. Opera în care materia triumfă este operă de artizanat: astfel sunt bijuteria, vasul, platoul, dar nu vor fi niciodată tabloul, nici statuia. Așadar rolul patinei este de a atenua *prezența* materiei în opera de artă; menținerea ei la funcția de vehicul, limitarea ei la granița imaginii, în așa fel încât să nu prevaleze, în mod inadmisibil, asupra formei.

Este indicat să subliniem că afirmațiile își păstrează valabilitatea și în cazul în care s-ar demonstra faptul că, pentru picturile antice, culorile s-au păstrat exact așa cum au fost concepute de artist și, mai ales, că își mențin echilibrul originar sub patină. Acest raport, pe care adepții curățărilor incisive îl au neapărat în vedere ca pe un adevăr apodictic, este absolut arbitrar; nu este apodictic, ci incontrolabil.

Ultimul refugiu al adepților curățărilor radicale îl constituie atunci ipoteza că patina înglobează și murdării, *vernis*-urile acumulate de-a lungul secolelor și așa mai departe. Dar pentru eliminarea oricăror dubii și incertitudini, sunt binevenite trei dovezi semnificative din care rezultă că ceea ce noi numim *patină* poate fi, de cele mai multe ori, sesizată vizual și constă sau din *velature* sau din *vernis*-uri colorate. Exemplele noastre vor fi, cât mai variate și mai îndepărtate între ele în timp cu putință, astfel încât să nu se limiteze la aria restrânsă a unei școli sau a unui artist anume. Este vorba de cazuri survenite la Institutul Central de Restaurare din Roma, unde întotdeauna s-a manifestat ostilitate față de curățările radicale și unde, drept recompensă, subsemnatul a putut în sfârșit să aducă dovada de netăgăduit a justeței metodei urmate.

Se examina suprafața *Încoronării Madonei* de la Pesaro a lui Giovanni Bellini pe care o nefastă restaurare anterioară o „marmorase" în tentativa, din fericire întreruptă la jumătate, a unei curățări

[1] Cf. F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte el Disegno*, Florența, 1681, p. 119.

[2] „Noțiune folosită de pictori, altfel numită și „piele", fiind acea cuprinzătoare adumbrire pe care timpul o lasă asupra picturilor și care uneori le favorizează." (în limba italiană în text — *n. tr.*).

[3] VASARI-MILANESI, *Trattato della Scultura*, Florența, 1906, vol. I, p. 163.

[4] Argumentația noastră constituie un corolar la teoria artistică pe care am susținut-o în *Carmine o della Pittura*, *op. cit.*

integrale; atunci am observat că, în jurul capului Sfântului Petru, precedentul restaurator imprudent eliminase, în încercarea sa de curățare, și aurul pus cu pensula în tușe subțiri peste pictura deja finită. Chiar acolo unde fusese șters aurul, am putut observa cu toții că pe cer continua să iasă la iveală acel strat de *vernis* adumbrit care, dacă ar fi fost adăugat ulterior, ar fi trebuit să dispară împreună cu aurul. Această observație peremptorie m-a convins să exclud în mod absolut înlăturarea *vernis*-ului, înlăturare care, în schimb, era imperios reclamată de literatura de specialitate și de cercetătorii veniți să ne viziteze[1].

Însă confirmarea definitivă urma să fie furnizată de cazul compartimentului predelei cu Sfântul Terențiu. Și aici restauratorul care operase anterior încercase înlăturarea pigmentului auriu într-un loc de lângă treptele pe care stătea sfântul și iată ceea ce rezulta acum: Bellini pictase în plină pastă *(a corpo)* doar liniile principale ale perspectivei; în schimb subîmpărțirile blocurilor de piatră și tiranții de bronz (conform tradiției romane) le adăugase prin *velatura*. Aceste elemente fuseseră fixate printr-un strat destul de gros de *vernis*, imposibil de îndepărtat fără a elimina și părțile adăugate în *velatura*. Prin examinare, *vernis*-ul rezulta compus dintr-o rășină dură cu urme de lac vegetal galben[2]. Ceea ce însemna că Bellini a folosit un *vernis* colorat pentru a armoniza întreaga pictură.

Natura acestei tulburătoare descoperiri a repus în discuție întreaga problematică legată de *velatura* și curățarea picturilor.

Ce este așadar *velatura*? Este, evident, o etapă în finisarea unei picturi, un văl de culoare transparent servind la atenuarea sau schimbarea atât

[1] A se vedea, de pildă, C. GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937, p. 76 e.

[2] Analiza a fost efectuată de dr. Liberti, coordonatorul laboratorului chimic de la Institutul Central de Restaurare.

a tonalității locale, cât și a tonalității generale. Și, dacă vreți, o „răzgândire", un expedient de ultimul moment, un ingredient intern, misterios. Ca „răzgândire" probabil nu putea fi mărturisită cu ușurință fiind, oricum neconformă practicii „oficiale" a picturii. Deși cercetările pe care le-am făcut în literatura de specialitate nu pot fi considerate complete, credem că nu greșim în a afirma că întâlnim pentru prima oară indicația termenului în Armenini[1]. Ceea ce se dovedește a fi de mare importanță, deoarece Armenini oglindește practica toscană și romană, și nu pe cea venețiană. Ulterior Baldinucci i-a dat definiția:[2] „*Velare. Coprire con velo. Appresso i nostri artefici, velare val tignere con poco colore e molta tempera (o come volgarmente si dice acquidoso o lungo) il colorito in una tela o tavola, in modo che questo non si perda di veduta, ma rimanga alquanto mortificato e piacevolmente oscurato, quasi che avesse sopra di sé un sottilissimo velo.*"[3]

Citind un astfel de text, datat în 1681, ne întrebăm dacă este mai mare inconștiența sau ignoranța celor care s-au ocupat — de altfel sporadic — până acum de *velatura* atribuind-o exclusiv picturilor venețiene din *Cinquecento*. Dar este tot atât de adevărat că deși declarată atât de explicit de Baldinucci, *velatura* a dus o existență aproape ilegitimă și subterană. Nu este întâmplător că în *Vocabulario della Crusca* cuvântul nu era nici măcar pomenit și că apare doar în

[1] G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Pisa, 1823, p. 140. „*Ma nelle bozze dei panni, che sono da velarsi...*" (Dar în schițele drapajelor care trebuie „învăluite") și la p. 141: „*...ma ritorno ai panni, che a velare si usano...*" (...dar revin la drapaje care îndeobște se „învăluie"...) cu toate explicațiile tehnice de rigoare.

[2] *Vocabolario toscano, op. cit.* p. 174.

[3] „A învălui. A acoperi cu un văl. După meșterii noștri a învălui înseamnă a așterne culoarea cu puțin pigment și mult liant (sau cum se spune vulgar, zemos, apos) pe o pânză sau pe panou, în așa fel încât aceasta să rămână vizibilă dar să apară cât de cât atenuată și adumbrită în chip plăcut, aproape ca și cum ar avea deasupra un văl foarte subțire." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

Dizionario Tommaseo. Dar mult înaintea acestuia din urmă se regăsește la Milizia, în Dicționarul din 1827, însoțit de detalii și rețete care confirmă existența înfloritoare, deși bine tăinuită, pe care o dusese *velatura* în atelierele pictorilor.[1]

„*Velatura. É uno strato di color leggero, che si applica specialmente alla pittura ad olio, per velare e far trasparire la tinta che vi è sotto.*

Alcuni pittori velano al primo colpo; così praticó il Rubens e la sua scuola. In questo modo le velature, impiegate sopra con fondi bene asciutti sono durevoli, leggere e spingono la tinta.

Altri ad esempio dell'antica scuola veneziana dànno sul primo strato la velatura con tinte diverse per accordare l'opera, e rimediare ai difetti scappati nel primo strato.

Questo metodo è funesto al quadro, perché la velatura impedisce l'evaporazione degli olii del primo strato ancor fresco, e vi si fa una crosta d'un giallo nero. Etc."[2]

După cum se vede, deja de la începutul secolului trecut se știa destul de bine ce este *velatura*[3]

[1] F. MILIZIA. *Dizionario delle Belle Arti del disegno*, Bologna, 1827, vol. II, p. 514.

[2] „*Velatura*. Este un strat de culoare subțire care se aplică mai ales picturii în ulei pentru a *voala* și a face să transpară nuanța care se găsește dedesubt.

Anumiți pictori «învăluie» din prima; așa procedau Rubens și școala sa. În acest fel învăluirile aplicate deasupra, pe fondul bine uscat sunt durabile, ușoare și accentuează nuanța.

Alții, după exemplul vechii școli venețiene, aplică *velatura* în nuanțe diferite imediat peste primul strat, pentru a acorda lucrarea și a corecta greșelile scăpate în primul strat.

Această metodă este dăunătoare tabloului pentru că «învăluirea» împiedică evaporarea uleiurilor din primul strat încă proaspăt, formându-se o crustă gălbui-negricioasă. Etc." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[3] Termenul „*velatura*" se traduce în engleză prin 2 cuvinte: *glaze*, când este vorba despre un strat închis suprapus peste unul deschis și *scumble*, când este vorba despre un strat deschis peste unul închis. În franceză corespondentul cel mai apropiat este *glacis*. În germană avem *Glasur*. Cu toate acestea nu există o coincidență chiar exactă între termenii de mai sus și aș propune ca *velatura* care, fiind o noțiune conturată în practica și teoria italiană, să fie menținută în forma sa italiană.

și cum o foloseră venețienii și Rubens. Deci în acest caz, dacă prin curățarea unui Rubens, se ajunge la scoaterea în evidență a culorii crude a fondului, putem fi siguri că pictura a fost distrusă pentru totdeauna. În literatura mai veche este cu atât mai dificil să regăsim premisele teoretice ale practicii „voalărilor".

În ceea ce privește Școala venețiană, dovadă pe care am oferit-o prin Bellini — cu o lucrare atât de veche, parțial încă de factură „mantegnescă" — coincide cu conceptul de culoare așa cum l-au dezvoltat teoreticienii venețieni. Tonul nu este o invenție a criticii moderne, ci reflectă însăși viziunea contemporanilor lui Tiziano. Să ne referim la Pino[1]: „*....ciascun colore o da se, o composto può far piú effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell'effetto del naturale...*"[2] de unde se deduce clar diferențierea pe care Pino intenționează să o facă între *culoarea fizică* și *culoarea imaginii pictate*. Având în vedere aceste diferențieri atât de precise, cum ar mai fi oare posibilă privilegierea *materialității* culorii în detrimentul asimilării ei fără reziduri în imagine? Dar la Pino se regăsește un pasaj și mai elocvent: „*...avvertire sopra il tutto d'unire, et accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo*".[3] Această prefigurare critică a noțiunii de ton devine, din punct de vedere tehnic, suportul pentru *velatura*; acel „pe ansamblu" se va obține exclusiv prin *velatura*. Dar această distincție între culoarea *fizică* și *culoarea imaginii* nu o întâlnim doar la Pino; puțin după aceea o regăsim explicit la Dolce[4].

[1] P. PINO, *Dialogo di Pittura* (1548), Pallucchini, Veneția 1946, p. 109 și 108.

[2] „....fiecare culoare, fie în sine, fie combinată poate da mai multe efecte și nici o culoare nu valorează prin calitatea de a echivala cât de cât efectul natural..." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[3] „....nevoia de-a unifica totul și a armoniza diversitatea tentelor pe ansamblu." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[4] L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (1537), Florența, 1735, p. 222.

„Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de'bei colori; come belle lache, bei azuri, bei verdi, e simili; percioche questi colori sono belli parimente, senza che e' si mettano in opera: ma nel sapergli maneggiare convenevolmente."[1] Aici nu mai poate exista nici un fel de dubiu de interpretare. Materialitatea culorii trebuia să dispară și, pentru a o face să dispară astfel încât culoarea să fie osmotic absorbită de imagine, se recurgea la ajutorul secret, satisfăcător și aproape invizibil al ajustării finale care este *velatura*. De altfel rețetele *vernis*-urilor din vechime, printre care se numără cel mai frecvent „uleiul de piatră", *petroleum* (petrolul) adică „naftenele", confirmă că se pretinde *vernis*-urilor nu numai — cum spunea Baldinucci[2] — să determine ca porțiunile picturii care „prin calitatea și natura culorii s-au uscat să-și regăsească strălucirea și profunzimea", dar și o tentă unificatoare generală, dat fiind că în mod sigur pe-atunci nu putea exista un „ulei de piatră" transparent ca apa; practic *vernis*-urile astfel obținute creau ele însele un „văl" uniform.

Acestea fiind spuse, problema ar rămâne totuși deschisă pentru pictura anterioară secolului al XVI-lea.

La Institut, se restaura *Madonna* lui Coppo di Marcovaldo care conform tradiției data din 1261. Semnătura și data, amintite de *Îndreptarul* zis al lui Alexandru VII din 1625, dispăruseră, la un moment dat, fără urmă, astfel încât, în 1784, Faluschi atribuia acest panou lui Diotisalvi

[1] „Să nu-și închipuie careva că expresivitatea coloritului constă în alegerea culorilor frumoase, cum ar fi frumoasele lacuri, frumoasele nuanțe de albastru, de verde și tot așa altele asemănătoare; deoarece aceste culori sunt frumoase și dacă nu sunt puse în operă; ci în știința de a ști să le folosești cum se cuvine." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[2] *Vocabolario toscano, op. cit.*, p. 180; a se vedea și la p. 110, unde „uleiul de piatră" este denumit: „zis altminteri nafta/țiței... (PLINIU II 18) sau *olio petrolco* și se găsește acest ulei în Statul Modanei"...

Petroni. Însă odată demontată rama de secol XVIII, s-a regăsit dedesubt vechea ramă în stare aproape perfectă, cu data și semnătura sub un strat gros de *vernis*. Este evident că acest *vernis* este anterior modificărilor aduse panoului în secolul al XVIII-lea, dar cum acesta nu prezenta urme ale vreunei restaurări intermediare între perioada repictării din timpul lui Duccio și „cârpăceala" din secolul al XVIII-lea, totul lăsa să se presupună că ar fi fost vorba despre *vernis*-ul original. Cennini pomenește amănunțit despre vernisarea panourilor, chiar într-un mod atât de explicit, încât unde întâlnim, la un „primitiv", un *vernis* întins peste aur, putem aproape exclude că ar fi vorba de *vernis*-ul originar care n-ar fi fost extins și asupra fondului de aur. De fapt, chiar în secolul al XVIII-lea se dăduse peste întreaga imagine cu un nou strat de *vernis*[1], inclusiv peste fondul de aur; acest strat a fost înlăturat — *nota bene, a secco* — fără a afecta câtuși de puțin stratul uniform de *vernis* vechi care se găsea dedesubt. Oricum, se va putea obiecta că și acel *vernis* este de acum îngălbenit și alterează nuanțele, fapt pentru care ar trebui, de asemenea, înlăturat. În acest caz trebuia demonstrat că pictorul nu dorise să confere picturii sale splendoarea crudă, brută a culorii pure, că, dimpotrivă, dorise fără doar și poate să le „voaleze". Pictura în cauză a oferit deplina confirmare a ipotezei noastre. După ce s-a înlăturat „văcsuiala" secolului al XVIII-lea, vălul Fecioarei, decorat cu medalioane cu acvile, a apărut de o nuanță galbencanar, ceea ce unui neavizat i s-ar fi putut părea pur și simplu o *îngălbenire* și că, de fapt, normal era să fi fost alb. Dar o examinare atentă a anumitor zgârieturi (pe care restaurarea le-a lăsat la vedere) demonstrează că Marcovaldo pictase

[1] Din analizele de laborator efectuate de dr. Liberti rezulta că *vernis*-ul identificat pe rama originală era compus dintr-o rășină nu prea dură, de tip Dammar, în timp ce *vernis*-ul suprapus pe întreaga imagine în secolul al XVIII-lea era alcătuit dintr-o rășină dură de tip copal.

într-adevăr umbrele albăstrui pe preparația albă, dar învăluise totul într-un *vernis* transparent și colorat pe care apoi desenase medalioanele cu acvile. Să reținem: „*vernis* transparent și colorat". Pentru moment însă avem aici dovada că „vălul" va fi fost colorat la origine, pentru că, atunci când ucenicul lui Duccio (care ar putea fi, cu probabilitate, Niccolò di Segna) repictase chipul Madonei și al Pruncului, adăugase un al doilea văl alb Fecioarei, lucru lipsit de sens dacă vălul mai vechi ar fi fost, de asemenea, alb. Consecutiv, pictura a dezvăluit și alte surprize. Atât mantia cât și veșmântul Fecioarei s-au dovedit a fi fost pictate pe un fond de argint care nu reprezenta o „răzgândire" (*pentimento*), ci un substrat pentru culori, de asemenea prevăzute a fi așternute în transparență, cum se va întâmpla în emailurile translucide.

Ștergarul ținut de Fecioară sub Prunc, fusese pictat în același fel cu vălul, cu umbrele în transparență, iar *vernis*-ul colorat și „broderiile" suprapuse. Este și mai surprinzător cazul pernei scăunelului de la picioare, care împărțită mai întâi decorativ în eșichier policrom, a fost ulterior acoperită în zona mediană și în *lumină* cu un *vernis* gălbui, iar în părțile care ar trebui să sugereze relieful și umbra cu un *vernis* rubiniu, transparent, astfel încât s-a obținut un efect special.

Astfel se demonstrează, *lippis et tonsoribus*, că Marcovaldo folosise culori pure doar într-o primă fază, pentru prepararea picturii, pe care o finisase apoi integral cu ajutorul unor *velature* și al *vernis*-urilor colorate.

Explicita confirmare a acestui procedeu extraordinar am găsit-o în *Schedula* călugărului Teofil, text bine cunoscut și folosit în tot Evul Mediu european. La capitolul XXIX *De pictura translucida*[1], Teofil explică tehnica a cărei aplicare

[1] Citäm din vechea ediție Lipsia din 1843, THÉOFILE *(Diversarum Artium Schedula) Essai sur divers Arts*, cap. XXIX, p. 48.

amplă și integrală o regăsim exemplificată de pictura lui Coppo:

„*Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni non linitam glutine, nec coloratam croco sed ita simplicem et diligenter politam, ei inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.*"

Unica deosebire dintre Teofil și Coppo stă în faptul că ultimul a folosit argintul în locul cositorului și a extins procedura la toate straturile de culoare.

Din cele de mai sus rezultă că și în cazul primitivilor trebuie ținut cont de eventualitatea prezenței *vernis*-urilor colorate întinse ca *velature* și că, în loc să considerăm procedura ca excepțională, trebuie pornit de la supoziția contrară: trebuie în primul rând presupusă prezența unor *velature*, nu absența lor.

Nu trebuie să considerăm însă că ele vor afișa neapărat o colorație intensă, așa cum se întâmplă la Coppo[1] în mod special.

Un al treilea exemplu, pictura lui Benozzo Gozzoli din 1456, aflată la Pinacoteca din Perugia, oferă o amplă demonstrație de *velature* întinse fără *vernis*-uri și neuniform pe întreaga imagine, cu intensități variate pentru a obține îndulciri sau varieri ale nuanțelor locale.

Din perspectiva restaurării, interesul pe care-l prezintă pictura de la Perugia rezidă în primul rând în faptul că n-a fost niciodată vernisată sau, dacă a fost, s-a folosit un *vernis* extrem de subțire. Nu este un caz rar în pictura de școală toscană sau din Umbria: numeroase picturi datorate lui Neroccio, Francesco di Giorgio sau Boccati sunt încă în această stare care poate că nici măcar nu era intenționată, ci decurgea

[1] Și în pictura lui Coppo se observă limpede *velature* exclusiv cu culoare diluată și transparentă, de exemplu la faldurile stofei care îmbracă speteaza tronului Madonei.

din practica curentă ce impunea să treacă măcar un an de la terminarea unei picturi, înainte de vernisarea ei. De aceea, picturile înmânate imediat comanditarului rămâneau, de multe ori, nevernisate. Oricum, pe panoul în cauză al lui Gozzoli se aplicase doar un strat translucid ca un abur, datorat, după cât s-a putut observa, unui strat de parafină care cândva, într-o epocă nedeterminată, fusese probabil aplicat picturii pentru a o „reîmprospăta". Mai rămăseseră câteva picături de ceară care, mișcate de la locul lor, determinaseră desprinderi. Dar nu desprinderi în întreaga pictură, ci doar din *velatura* cu care Gozzoli[1] obținuse tonalitatea finală. Astfel, mantia Sfintei se prezenta inițial pictată cu roz și apoi învăluită *succesiv* într-un azur transparent, virând astfel spre violet. Mantia albastră a Fecioarei era învăluită în verde și dedesubt se întrevedea un *lapis lazuli* inalterat. Pe scurt, în acest tablou nu există nici măcar un singur veșmânt care să nu fi fost pictat cu ajutorul unor *velature* foarte subțiri. De unde și necesitatea unei curățări extrem de delicate, care să reușească să îndepărteze rășina opacă fără a atinge *velatura* fină care nu era protejată de vreun strat de *vernis*. Dar, în treacăt fie spus, rezultatul a fost excelent. Putem așadar, pe scurt, să conchidem: odată demonstrat faptul că în orice epocă și în cadrul fiecărei școli, atât în practică cât și în literatura de specialitate, apare ca indubitabilă existența a ceea ce numim *velatura* și a *vernis*-urilor colorate, este necesar să schimbăm radical practica uzuală de curățare, pornind totdeauna de la a presupune existența vechilor *velature* și *vernis*-uri originare, cu obligația, de fiecare dată, de a demonstra și contrarul (când el există). În al doilea rând, se deduce

că și acolo unde poate fi probată inexistența *vernis*-urilor și *velature*-lor originare, posibilitatea ca ele să fi fost înlăturate de restaurările precedente rămâne oricum deschisă și, de aceea, mai degrabă pictura cu patina sa temporală ar fi conformă cu concepția artistului și nu aspectul „dezvăluit" care s-ar obține în urma curățării totale[1].

---

[1] Teza prezentată aici a fost susținută și ilustrată de noi într-un ciclu de conferințe ținute în mai 1948 la Muzeul din Bruxelles, la Luvru, la Universitatea din Strasbourg, la Museum Gesellschaft din Basel, ulterior la Congresul ICOM de la Paris, din iunie 1948. Informațiile succinte cu privire la restaurările de care se vorbește în text apar în *Catalogo della V Mostra di restauri* de la Institutul Central de Restaurare, din martie 1948. Când acest articol se afla deja sub tipar, dr. Cagiano de Azevedo mi-a atras atenția asupra următoarei rețete de *vernis* colorat care datează din secolul al XV-lea: *„a fare vernice liquida per altro modo recipe libre I de semi di lino e metilo in una pignata nuova invitriata. Poi tolli mezo quarto de alumi de rocho spolverizato e altretanto minio e cinabro subtili macinati e meza oncia de incenso ben trito, poi mista omne cosa insiemi e ponile in lo dito olio e bolire."* („a să faci *vernis* lichid într-un alt fel umple o livră de semințe de in și pune-le într-o strachină nou smălțuită. Apoi scoate o jumătate de sfert de alaun pulbere și tot atâta miniu și cinabru fin măcinat și jumătate de uncie de tămâie bine măcinate, apoi amestecă-le pe toate împreună și pune-le să fiarbă într-un deget de ulei.") Cf. O. GUERRINI și C. RICCI, *Il Cebro dei colori, segreti del sec. XV*, Bologna, 1887, p. 164. Ceea ce dovedește nu numai că *vernis*-ul colorat se folosea în secolul al XV-lea în Italia, dar și că rețeta era destul de cunoscută.

6.

„SOME FACTUAL OBSERVATIONS ABOUT VARNISHES AND GLAZES"*

Acest titlu — care tradus ar fi: „Câteva observații faptice cu privire la *vernis*-uri și *velature*" — este acela pe care Neil Mac Laren și Anthony Werner l-au dat unui articol de-al lor apărut în „Burlington Magazine", numărul din iulie 1950, titlu pe care noi îl reluăm cu bunăștiință, dat fiind faptul că articolul mai sus pomenit este conceput, construit și scris în disperata tentativă de a combate un articol anterior de-al nostru, publicat în aceeași revistă (din iulie 1949) cu titlul: *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes*. Nu dramatizăm spunând: „în disperata tentativă", pentru că în realitate nu se discută în acel articol atât asupra unei plauzibile diversități de opinii cu privire la același argument (ceea ce, în absența oricărui precedent polemic între persoanele în cauză, ar fi favorizat o expunere mult mai precaută și loială), cât se ia apărarea, *in articulo mortis*, nefericitelor „curățări" de la National Gallery din Londra, care se menținuseră până atunci la înălțimea unor principii apodictice, dar cărora articolul nostru le dădea o lovitură mortală. Astfel se explică tonul, inexplicabil altminteri, al acelui articol care are pretenția să infirme, dintr-o

* în „Bollettino dell'Instituto Centrale del Restauro", 3—4/1950, p. 9—29.

singură lovitură, Estetica și Logica, arogându-și siguranța încrezătoare a Revelației pe baza unor texte istorice interpretate și reduse *ad libitum;* folosind argumente critice pe cât de imprudente pe atât de inconsistente, imediat combătute de noi într-o scrisoare către „Burlington", publicată în numărul din octombrie 1950. Dacă acum revenim asupra argumentului cu o altă amploare, este pentru a documenta, pas cu pas, într-un mod exhaustiv, minuțios chiar, inconsistența criticilor ce ne-au fost aduse, lipsa fundamentării atât estetice cât și istorice a tezei căreia noi ne opunem, interpretările tendențioase ale textelor la care pomenitele articole fac referire, când nu se limitează pur și simplu la presupuneri.

În domeniul curățării picturilor, tezele opuse se reduc în aparență la empirismele enunțate de *necesitatea* unei curățări totale sau de *oportunitatea* unei curățări parțiale. Fără îndoială reducerea conflictului la acești termeni empirici convine susținătorilor tezei curățării totale, care se autoconsideră „științifici", dar pretind să limiteze contrastul în sine la sfera *gustului personal.* Așa încât reducerea conflictului la acești termeni rudimentari, simpliști tinde nu numai să *estompeze,* ci de-a dreptul să *ascundă* premisele teoretice ale problemei; acestea există însă în pofida acestor empirici care, menținând tăcerea asupra principalei premise a silogismului, consideră că în acest mod i-au suprimat și necesitatea logică și pretind să o treacă cu vederea. Dar entimema pe care ei o cauzează se transformă astfel, nici mai mult, nici mai puțin, în binecunoscutul sofism al „presupusului fals".

Este evident că orice fel de intervenție în raport cu opera de artă picturală nu poate eluda faptul că respectiva *pictură* este artă și, ca atare, se prezintă sub două aspecte fundamentale, ineludabile și inseparabile: de *operă de artă* și de *fapt istoric;* ceea ce înseamnă că materialitatea sa fizică este exclusiv vehicul — și nici nu trebuie să vedem în ea altceva — prin care o imagine

s-a revelat într-un moment istoric și s-a fixat într-un monument al spiritualității umane. Deoarece premisa de mai sus nu poate fi negată, decât cu prețul negării esenței însești a restaurării ca intervenție asupra operei de artă, decurge că orice intervenție de această factură nu poate face abstracție de faptul că pictura de restaurat este o operă de artă; de unde și concluzia finală că *niciodată* nu trebuie să separăm latura practică a intervenției de restaurare de considerațiile estetice și istorice pe care le implică opera. Chiar și acolo unde este vorba — să nu spunem chiar de intervenția asupra aspectului picturii, ci doar asupra suportului său — de o manieră care să nu influențeze *deloc* aprecierea estetică a picturii și această intervenție, care s-ar putea crede că deoarece privește exclusiv conservarea materiei este legată numai de această problemă practică caracteristică, va trebui să țină totuși cont de *latura istorică* a operei de artă ca monument istoric și să evite la maximum acele modificări *substanțiale* pe care doar acea *salus publica*, în cazul acesta salvarea operei, o va putea justifica ca *suprema lex;* trebuie însă să se înțeleagă că în potențialul conflict dintre factorul estetic și factorul istoric totdeauna va trebui să triumfe cel prin care opera este artă, adică factorul estetic.

Acestea fiind spuse — lucruri asupra cărora noi insistăm de mult — va rezulta limpede că a pretinde să discuți despre restaurare, manifestând dezinteres față de *aesthetic aspects of the subject*, cum ar dori autorii noștri, înseamnă a te situa în afara artei și a istoriei.

Ei continuă însă să se mențină dincolo de acest „câmp minat" al artei și al istoriei și atunci când par a profera principiul cel mai evident și indiscutabil: „Este suficient să menționăm că rămâne de la sine înțeles, dincolo de orice fel de discuție, că scopul celui care trebuie să se ocupe de conservarea și restaurarea picturilor este să le prezinte cât mai aproape posibil de starea în care artistul dorea ca ele să fie văzute". Pare evident

un truism inconfundabil, dar de fapt este pretenția cea mai subversivă ce poate fi emisă în domeniul picturii. Nici un conservator, nici un restaurator nu poate pretinde așa ceva tocmai pentru că nu e decât o *pretenție*, o pretenție nedemonstrabilă, aceea de a putea accede la un presupus aspect originar, a cărui singură dovadă valabilă ar fi constituit-o opera *atunci când a fost împlinită*, adică făcându-se abstracție de trecerea timpului; practic un nonsens istoric. Dar tocmai către o atare finalitate oarbă tinde *curățarea integrală*, tratând opera de artă ca și cum s-ar situa în afara artei și a istoriei, ca și cum ar putea fi reversibilă în timp: o bucată de materie oxidată căreia i se poate reda luciul și puritatea fizică inițială. Din acest motiv, conceptul de *patină*, departe de a constitui o fabulație romantică, s-a decantat treptat într-o formă care are în vedere respectarea criteriilor artei și ale istoriei, astfel încât să constituie un instrument prețios pentru a desemna fie trecerea timpului peste pictură — ale cărei efecte ar fi putut foarte bine să fie prevăzute de artist — fie acel nou echilibru la care ajung materialele picturii prin estomparea prospețimii inițiale. Deja de la apariția sa, în Italia, conceptul de patină se configura în acest sens, iar citatul pe care l-am reprodus din *Vocabolario* lui Baldinucci o demonstrează cu prisosință. Dincolo de constatarea amprentei timpului asupra operei, din definiția lui Baldinucci[1] reiese și valoarea estetică a patinei; dar mai trebuie să subliniem că și în Antichitate, deși nu se ajunsese la un concept atât de cuprinzător, prefigurarea acestuia rezulta chiar din practici proprii operei de artă.

[1] *Vocabolario toscano, op. cit.*: „*Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, cheanche talvolta le favorisce*" („Noțiune folosită de pictori, numită altminteri și piele, fiind acea generală adumbrire pe care timpul o face să apară pe picturi și care uneori le favorizează.").

În acest sens putem identifica, atât în *ganosis*, cât și în tehnica *atramentum*[1], o finalitate estetică similară celei care postulează conservarea patinei; adică dorința de a atenua evidența materiei pentru a pune în valoare ceea ce am denumi „imaterialitatea" imaginii. Prin *ganosis* se atenua „nuditatea" marmurei și a bronzului cu ajutorul diverselor preparate, în timp ce lustruitul avea ca scop „surdinizarea" materiei, făcând-o să apară transparentă și imaterială. Prin *atramentum* pe care Pliniu îl atribuie lui Apelles, intenția de atenuare a vivacității excesive a culorilor pentru a le aduce la un echilibru armonic — anticipare a ceea ce se întâmplă în urma trecerii timpului — rezultă fără echivoc din cuvintele: *„ne claritas colorum aciem offenderet"*... Identitatea de scop, în *ganosis* cât și în *atramentum*, demonstrează cum, încă din Antichitatea clasică, rolul pe care i-l recunoaștem astăzi patinei nu se limitează exclusiv la plastică (sculptură). În consecință constituie un neadevăr atât din punct de vedere etimologic, cât și istoric, afirmația că patina ar fi un concept apărut exclusiv pentru plastică (sculptură) — cum ar dori Mac Laren și Werner. Este o dovadă de critică istorică superficială negarea folosirii patinării bronzului amintită de Vasari — cu siguranță ca reflex al unor texte clasice[2] — în vederea aceleiași finalități estetice pe care o recunoaștem astăzi conservării patinei.

Continuând cu analiza celor trei termeni: patină, *vernis*, *velatura*, autorii mai sus pomeniți dau o definiție pentru *vernis* care, chiar raportată la folosirea modernă, este inexactă și chiar de la început se dovedește tendențioasă. *Vernis*-ul nu este neapărat o soluție obținută dintr-o rășină și un solvent organic. *Vernis*-ul este doar un te-

[1] Pentru *ganosis* v. VITRUVIU, 793 și PLINIU, XXXV, 40, iar pentru *atramentum*, PLINIU XXXV, 36, Vezi L. BORRELLI, în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 2/1950, p. 55—57; (vezi și glosarul ediției de față — *n. red.*)

[2] VASARI—MILANESI. *Trattato della Scultura*, *op. cit.*, vol. I, p. 163; PLINIU, XXXIV, 9.

gument fluid; sfera semantică a *vernis*-ului nu presupune cu necesitate nici măcar transparența. Iar dacă, în practica italiană, în privința etimologiei, denumirea provine din transformarea grecescului βερουίχη[1], care pare să fi desemnat numele uzual al chihlimbarului și al derivatelor sale din Antichitatea târzie și până în Evul Mediu matur, — cum vom demonstra în continuare — epitetul de *fluid* adăugat în textele vechi substantivului *vernis*, se explică nu atât ca desemnare constantă a unui anume tip de *vernis*, cât ca distincție între *vernis*-ul ca rășină uscată și *vernis*-ul soluție.

Pentru definirea *glacis*-urilor (în sensul de *velatura*, în engleză: *glaze*) autorii mai sus pomeniți fac referire la R. De Piles și citează *ad-hoc* un pasaj privitor la *glacis* și la verbul *glacer*, extras din *Elemens* din 1766[2]. Aici trebuie să opunem o primă și fundamentală rezervă. Dacă în folosirea actuală, există tendința de a conferi o totală echivalență între *glacis* și *velatura*, inițial cele două cuvinte nu acopereau aceeași arie semantică, lucru evident din semnificația originară pe care, independent de transformarea semantică, verbele *glacer* și *velare* o păstrează încă în limbile respective. Prin verbul *glacer* se indică fenomenul fizic caracteristic unui lichid de a îngheța ră-

[1] Cf. C.L. EASTLAKE, *Materials for a history of oil painting*, Londra, 1847—1849, p. 229, unde se reproduce informația că Eustathius (sec. XII) în Comentariul la Homer spune că grecii din epoca sa denumea chihlimbarul *veronico* (βερουίχη) și acest cuvânt face carieră până la *Mappae Clavicula* (sec. XII) în care apare la genitiv, deja transformat în *verenicis*. Ulterior, *sandaracul*, ca prim înlocuitor al chihlimbarului, devine prin autonomasie *vernis*.

[2] R. DE PILES, *Elemens de la Peinture pratique*, Paris, 1766, p. 117. De notat că este vorba de ediția revăzută și nu se știe cât de adăugită de către Jombert. Eastlake (*Materials ... op. cit.*, vol. I, p. 433) se referă la ediția originală din 1684, considerată, încă de pe vremea lui, ca fiind extrem de rară, iar astăzi de negăsit, chiar la Biblioteca Națională din Paris. Titlul, după Jombert care o citează în final la *Preface* al ediției *Cours* din 1766 era *Premiers elemens de la Peinture Pratique*. Jombert anunța tocmai că dorește să o redediteze.

mânând transparent și lucitor; verbul *velare* indică o ocultare parțială. Nu se poate determina cu precizie când anume, în franceză și în italiană, verbele respective au început să desemneze metaforic o tehnică anume și implicit un efect obținut în practica picturii. Însă este sigur că termenul *glacis*, în franceza veche, era un termen care desemna o noțiune de arhitectură militară și numai în această accepție specifică este înregistrat de Félibien încă în cea de a II-a ediție a lucrării *Principes*[1], din 1690. Termenul nu este înregistrat nici în micul dicționar *Termes de Peinture* al lui De Piles de la sfîrșitul volumului din 1677, *Conversation sur la Connaissance de la Peinture*. Toate acestea denotă că, deși practicarea *glacer*-ului era binecunoscută în atelierele pictorilor, nu fusese încă divulgată și nici enunțată în termeni specifici, exacți. În acest sens, dacă adoptarea substantivului *glacis* datează din *Settecento*, se poate, în schimb, recupera anterior verbul *glacer*, folosit în treacăt, în două texte. Cel mai vechi pare a fi *Recueil des essaies des Merveilles di Pierre Lebrun* (1635)[2] care, la paragraful 19, se exprima în modul următor:

„*L'adoucissement se fait par une si douce liaison des couleurs qu'elle se perde quasi l'une dans l'autre*, glace, *c'est mettre les derniers adoucissements et la couche dernière delicate qui donne l'esclat avec le blanc glacé ou pourpre glacé, verd glace, jaune glacé, etc.*"

[1] ANDRÉ FELIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, etc.*, Paris, 1690. La sfârșitul volumului se află un *Dictionnaire des termes propres à la Architecture et aux autres arts;* la articolul *Glacis de la contrescarpe* se face trimitere la *Esplanade* care este explicat ca *Parapet de chemin ouvert*. În *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française* al lui Godefroy (Paris, 1898, vol. IX, p. 701), *glacis* este dat numai ca termen militar: „contraescarpă lină".

[2] Cf. M. P. MERRIFIELD, *Original Treatrises*, Londra, 1849, p. 777.

Cel de al doilea fragment citat provine din *Remarques* ale lui De Piles, anexate traducerii lucrării lui Dufresnoy *De Arte Graphica*, din 1673[1]:

„*C'est par cette raison que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imiteé par les couleurs les plus vives et les plus brillantes... tant il est vray que le blanc et les autres* couleurs fières, *dont on peint d'abord ce que l'on veut* glacer, *en font comme la vie et l'éclat.*"

Din citatele extrase aici rezultă limpede că *glacer* era o practică de atelier, care încă nu fusese teoretizată, ci abia începea să fie menționată și justificată; ea urmărea obținerea unei maxime străluciri a timbrului prin suprapunerea unui strat transparent.

Și astfel, doar ulterior cuvântul *glacis*, de la înțelesul de pantă sau înclinație ușoară în cadrul unei fortificații, a devenit un derivat al verbului *glacer* și a fost teoretizat de De Piles însuși în *Elemens* din 1776 prin citatul pe care-l reproduc Mac Laren și Werner și care este următorul:

„*Une couleur glacée n'est autre chose qu'une couleur transparente au travers de laquelle on peut voir le fond sur lequell elle est couchée. On glace sur les bruns pour leur donner plus de force, et sur les couleurs claires et blanches pour les rendre très vives et éclatantes.*"

În citatul mai sus reprodus, De Piles, care evita să prescrie rețete concrete, explică metoda și tehnica utilizării *glacis*-urilor. Însă *Elemens* a fost scrisă ca o completare la tratatul *Cours* — de un ton mai elevat — al aceluiași De Piles, apărut în 1708[2], iar aici unde pictura nu mai este explicată sub aspect practic, ci *par principes*, adică

[1] De notat că, în *De Arte Graphica* a lui Dufresnoy nu există rețete, dar De Piles, traducând-o, adaugă *Remarques* care se presupune că ar fi reprezentat nucleul inițial al tratatelor succesive. Ediția citată de noi este cea de-a II-a, 1673, la p. 217.

[2] R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Estienne, Paris, 1708, p. 338—339. Cursul a fost retipărit de către Jombert în 1776, care nu a modificat fragmentul pe care l-am reprodus (p. 266—267).

se teoretizează, în citatul referitor la *glacis*-uri apare un element care nu este doar empiric-tehnic, ci, din punct de vedere estetic, este chiar finalitatea *glacis*-ului: determinarea *armoniei generale*, echilibrul distribuției cromatice a picturii. Iată textul:

„*Avant que de quitter cet article qui regarde l'harmonie dans le coloris, je dirai que les glacis sont un très puissant moyen pour arriver à cette suavité de couleurs si nécessaire pour l'expression du vrai...*

Je dirai encore pour instruire les amateurs de Peinture qui n'ont point de pratique en cet art, que les glacis se font avec des couleurs transparentes ou diaphanes, et qui par consequent ont peu de corps, lesquelles se passent en frottant legèrement avec une brosse sur un ouvrage peint de couleurs plus claires que celles qu'on fait passer par dessus, pour leur donner une suavité qui les mette en harmonie avec d'autres qui leur sont voisines."

Din lectura citatului din De Piles se poate presupune că între timp, pe plan pur tehnic, practica *glacer*-ului francez s-ar fi intersectat cu cea de *velatura* italiană.

De fapt în italiană, cuvîntul *velatura* are o poveste asemănătoare celei a *glacis*-ului francez. Doar punctul de plecare este diferit: prin francezul *glacer* se definea o transparență aproape cristalină, prin italianul *velare* se indica, în schimb, invers, atenuarea timbrului culorii. În practica de atelier cuvântul *velare* este folosit, în primul rând, ori de câte ori trebuie acoperită o culoare cu o alta. Prin exemplul lui Vasari care leagă verbul *velare* de procedura, încă bizantină, a preparației, *in verde*, acoperită apoi de culorile pentru carnație, se dezvăluie foarte puțin semnificația specifică pe care verbul o va dobândi și care poate să fi fost folosit pentru prima dată în accepția care acordă o deosebită atenție transparenței — abia în Armenini[1], așa cum deja am subliniat. Deci punctul de contact dintre francezul *glacer* și italianul *velare* este transparența pe care, într-o primă etapă, francezii au practicat-o pentru a purifica timbrul culorii iar italienii pentru a-l atenua. Dar nuanțele semantice ale celor două limbi nu exclud de loc ca francezii să înțeleagă prin *glacis*, pe lângă menținerea timbrului pur al culorii fără amestecuri, și atenuarea virulenței lor. Expresia deja reprodusă în De Piles — *couleurs fières* — este lămuritoare în acest sens. Iar italienii urmăreau același efect de a păstra prospețimea timbrului, fără a lăsa culori prea tari și țipătoare. Si astfel, atunci când găsim prima menționare explicită de *velatura* în vocabularul lui Baldinucci (1681)[2], operația de *velare* este descrisă în raport cu efectul plăcut pe care-l produce, adică dintr-o perspectivă mai mult estetică decât tehnică.

Istoria paralelă a celor două cuvinte confirmă aserțiunea noastră că *velatura* a constituit în primul rând o practică de *atelier*, un *expedient* pentru a obține anumite efecte și un remediu pentru a ascunde defecte, evitându-se cu ajutorul ei excesiva împăstare a lucrării. Chiar și în cele mai târzii manuale franceze și italiene nu se ascunde superioritatea și virtuozitatea picturii *a corpo*, *à pleine pâte* (în plină pastă) față de „pre-

[1] VASARI—MILANESI, *Trattato della Scultura*, *op. cit.*, vol. II, p. 276. Viața lui Parri Spinelli: „*Fu egli il primo che nel lavorare in fresco lasciasse di fare di verdaccio sotto le carni, per poi con rossetti di color carne, e chiaro scuri a uso di acquerelli*, velarle *siccome aveva fatto Giotto e gli altri vecchi pittori*" („El a fost primul care, lucrând în frescă, a practicat «*verdaccio*» sub «*carne*», pentru ca apoi, cu roșurile pentru carnație și clarobscurul puse în culori de apă să le «învăluie», așa cum procedaseră Giotto și ceilalți pictori din vechime"); G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Pisa, 1823, p. 140: „*Ma nelle bozze dei panni che sono* de velarsi"... („Dar în eboșele drapajelor care trebuie «învăluite»...") și p. 141: „*ma ritorno ai panni che* a velare *si usano...*" („dar revin la drapajele care se obișnuiește a le «învălui»...") cu toate explicațiile tehnice care urmează.

[2] Vezi p. 129 în prezenta ediție *(n. red.)*

paratele nesănătoase ale *velature*-lor și *glacis*-urilor. În virtutea existenței unei istorii atât de controlabile și bilaterale este pur și simplu hazardată perseverența cu care Mac Laren și Werner afirmă că practica *velatura* sau *glacer* era perfect cunoscută și teoretizată „*by Pliny in the Lucca Ms. of the eight century, and in many other manuscripts prior to the sixteenth century*". Cei doi ar fi trebuit să indice măcar citatele respective, ceea ce însă nici nu le-a trecut prin gând; să precizeze în ce cuvinte anume cred ei că pot identifica noțiunile de *glacis* și *velatura*. În Pliniu nu există nici un citat de acest fel, doar dacă nu dorim să identificăm *velatura* în textul reprodus de noi referitor la *atramentum*. Dar în acel pasaj nu este vorba despre o *velatura* locală, ci de *vernisarea* de ansamblu, suprapusă întregii picturi. După cum am spus, această finalitate este asimilabilă mai degrabă finalității patinei decât practicii *velature*-lor și, oricum, luând în considerație toate aspectele, tehnica nu era aceeași. De altfel, Pliniu însuși adaugă că nimănui altcuiva după Apelles nu i-a reușit. Într-un alt pasaj din Pliniu, privitor la *purpurissum*, aflăm despre o tehnică de suprapunere a două culori pentru a obține *miniu* și *purpură*. Deși tipul de procedură ar putea să evoce *velatura* nu este vorba despre o *velatura* transparentă, ci de obținerea unei culori noi, compacte. În ceea ce privește Manuscrisul din Lucca[1], acolo nu este vorba despre nimic altceva

[1] Culegerea, cuprinzând diferite rețete, cunoscută sub numele de *Manoscritto lucchese*, a fost tipărită de L. A. MURATORI în *Antiquitates Italicae Medii Aevii Aretii*, 1774, tom. IV, p. 674–722. Se găsește la Biblioteca Capitolare din Lucca, unde o studiase și Mabillon care o atribuise epocii lui Carol cel Mare. După cum s-a spus, este un rețetar care acordă o deosebită atenție vopsirii pieilor, auririi metalelor etc.; referitor la pictură, se menționează doar rețeta *de vernis*: „*De lucide ad lucidas, Super colores quale fieri debet*", în care sunt pomenite, nici mai mult nici mai puțin decât 12 ingrediente. A fost publicată de EASTLAKE (*Materials, op. cit.*, vol. I, p. 230); reapare, de altfel, și în *Mappae Clavicula*. Cealaltă rețetă pomenită în text și care, de altfel, nu are nici un fel de legătură cu *velatura*, se referă

decât despre o rețetă de *vernis*, o rețetă pentru a face cositorul să pară aur, nimic referitor la *velatura*. Dimpotrivă, pentru *velatura*, natura specifică — de abilitate, de găselniță practică și remediu secret — e indicată prin faptul că asupra ei *se păstrează tăcerea* în toate tratatele mai vechi, fiind clar elucidată, de pildă, în vocea adăugată de Robin la *Dictionnaire* al lui Watelet (1790)[1]: „*Le glacis este un moyen efficace de perfection pour l'art et un remède aux défauts echappés dans la première couche*".

Sensul acestui pasaj coincide perfect cu asertiunile noastre anterioare și nu mai are nevoie de comentarii; ni se pare însă că are nevoie de foarte multe comentarii extraordinara nonșalanță afișată de autorii noștri în privința rezistenței porțiunilor „*velate*" și „*glacées*" ale picturilor:

„*Pictures have been cleaned and restored from the earliest times and judging by the records preserved in some cases, it is obvious that most old pictures must have been frequently cleaned throughout their life... It is not generally contested that body colour can, except in rare cases, be cleaned with safety. As Professor Brandi's article shows, the main objections to complete cleaning are based on the fear that part of the artist's intention in the form of patina, glaze* (=glacis, velatura) *or varnish may be removed or damaged in the cleaning process. The fear, however, arises from an incomplete understanding of the solubility of surface varnishes and glazes.*"

Ar fi așadar vorba despre temeri excesive și irationale. Însă nu numai noi avem aceste temeri

la imitarea aurului cu ajutorul cositorului, *De tictio petalorum*, care, după cum vom arăta, face trimitere la *Pictura translucidă* a lui Teofil. Pasajul din Pliniu este cel citat de L. BORRELLI, în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" 2/1950, p. 55.

[1] WATELET și LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture*, Prault, Paris, 1792, vol. II, p. 422–429 (Watelet, de la Academia Franceză, a lăsat, în 1786, dicționarul neterminat; acesta a fost publicat de Levesque, de la Academia de Inscripții și Litere, *agrégé* la Academia de Bele Arte din Petersburg, incluzând articolele lui Watelet.

care nu datează de ieri, de azi. Să urmărim iată, în continuare, spusele lui Watelet (Robin):

„A ce propos, il n'est pas inutile d'observer que les gens ignorans dans la pratique de peindre et que se melent de néttoyer les tableaux, ne savent presque jamais distinguer les parties glacées de celles qui ne le sont pas: d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroit crasse et saleté dans certains endroits, ils parviennent aussi á tout ôter jusqu'á la première couche exclusivement, qui alors leur paroit être le vrai ton du tableau"[1].

Se reconfirmă deci că în secolul al XVIII-lea, în Franța, se cunoștea foarte bine cât de delicate erau *glacis*-urile și *velature*-le și că suficiența restauratorilor din zilele noastre nu e cu nimic mai prejos de suficiența restauratorilor din trecut. În schimb, autorii noștri ne reproșează faptul de a nu fi demonstrat că *velatura* este foarte delicată și expusă atacului solvenților. Trebuie notată viclenia facilă a raționamentului. Nici măcar o clipă Mac Laren și Werner nu-l informează pe cititor că nu se cunoaște nimic despre modul în care se executau efectiv *velature*-le și *glacis*-urile, măcar până în secolul al XVIII-lea, însă fideli sofismului „presupusului fals", ei consideră ca deja demonstrat ceea ce trebuia de fapt demonstrat; că ar fi existat deci o practică univocă și constantă prin care se executa *velatura* și că *„the bulk of evidence in the historical text goes to show that the medium used for glazing before the eighteenth century was either oil alone or oil mixed with a small quantity of varnish"*. Nu încape nici o îndoială că dintre toate afirmațiile conținute de articol, aceasta este cea mai periculoasă. De fapt, cei doi n-au reușit să prezinte cum trebuia nici un text privitor la modul aplicării de *glacis*-uri sau de *velature* cert anterior secolului al XVIII-lea. Atunci de ce fac această afirmație? Pentru că se știe că „îmbătrânind", uleiul de in dobândește o rezistență deosebită

[1] *Ibid.*; de asemenea și în Tom III, p. 594, la articolul *nettoyer*.

și de aceea se poate presupune că *velature*-le făcute în ulei n-ar trebui să poată fi ușor înlăturate cu solvenți de tărie medie, cum sunt cei folosiți la National Gallery. Aceasta este restricția logică ce conduce la o afirmație atât de gratuită. Și tot pe baza aceleiași pretenții, autorii critică analiza chimică efectuată de Dr. Liberti *vernis*-ului colorat al polipticului *San Terenzio* de la Pesaro, datorat lui Bellini, deoarece nu s-ar fi ținut cont de prezența uleiului de in *(sic)*, ca și cum ar fi fost aproape indispensabil ca Bellini să fi folosit un *vernis* sau o *velatura* în ulei. Mac Laren și Werner nici nu se gândesc măcar să presupună că într-un mod s-ar fi executat o *velatura* în pictura în ulei și într-un alt mod în pictura în tempera. Conform opiniei lor, atunci când toți pictorii pictau încă în tempera, ar fi trebuit să folosească *velatura* exclusiv cu ulei sau cu ulei amestecat cu o rășină dură! Cu toate că, pe deasupra, probabil cel mai vechi text care explică modalitatea de a executa *velatura*, *Elemens* al lui De Piles, din 1766, pe care însiși autorii noștri l-au citat, distinge limpede între modalitatea și substanțele destinate executării unui *glacis* în pictura în ulei și cele pentru pictura în tempera[1].

Fără a se lăsa asaltați de îndoieli incomode, autorii noștri se plasează în postura de a preciza — dat fiind că au admis prezența *vernis*-urilor în presupusa practică a *velature*-lor, anterioară secolului al XVIII-lea — și alcătuirea vechilor *vernis*-uri; și aceasta tot în intenția nemărturisită de a încerca să demonstreze că era vorba de *vernis*-uri atât de rezistente, încât nici unul dintre solvenții moderni nu le-ar fi putut îndepărta. Lucru pe care noi nu-l contestăm la modul absolut, pentru *vernis*-uri, ci ca tip de orientare metodologică. Noi nu afirmăm că orice *velatura* este extrem de delicată, ci pornim de la faptul

[1] Cf. *op. cit., De la Manière de glacer les couleurs à l'huile*, p. 117—119, *Manière de glacer les couleurs en détrempe*, p. 239; la p. 229 se dă rețeta pentru liantul de folosit la tempera, făcut din *„rognures de gants blancs et raclures de parchemin"*.

că *velatura* era o tehnică care apare în lumina conștiinței istorice doar foarte târziu, când deja trecuseră cinci secole fundamentale de practică în pictura europeană. În al doilea rând, chiar dacă ne-am putea raporta la un text al lui Pliniu sau al lui Heraclius, ar constitui totuși o presupunere nejustificată să considerăm că toți pictorii ar fi trebuit s-o aplice în aceeași manieră, așa cum s-ar repeta frazele canonice ale Consacrării. Această premisă ar fi deci suficientă pentru a demola toate pretinsele marje de siguranță invocate de Mac Laren și Werner pentru actualii solvenți. Arbitrariul acestei presupuneri comode este agravat atunci când se știe că nu se poate invoca nici măcar un singur text vechi și univoc cu privire la *velatura*, știindu-se clar că fiecare artist o realiza în maniera sa proprie și a continuat să o realizeze în acest fel până în zilele noastre. Pe de altă parte, tot în legătură cu această practică *neomogenă, variabilă de la caz la caz*, constatăm că nu poate oferi nici o siguranță faptul că un solvent nu alterează o porțiune dintr-o pictură, pentru că ar putea foarte bine în schimb, să altereze alta. De unde se poate deduce că este un pur și simplu *fals scientism* ceea ce se poate releva în diversele rapoarte de restaurare prin care se desemnează o substanță verificată doar pe o porțiune a lucrării ca fiind indicată necondiționat pentru îndepărtarea *vernis*-ului de pe întreaga pictură, fără ca acesteia să-i dăuneze în vreun fel. Aceste empirisme îngrozitoare, care arborează o „știință" ce evident ignoră acel *„provando e riprovando"* al lui Galilei, au costat deja civilizația distrugerea unor capodopere.

Dar să revenim la chestiunea *vernis*-urilor. Am văzut că Mac Laren și Werner, pe baza vechilor lucrări ale lui Eastlake și Merrifield[1], afirmă că pentru pictura italiană se știe că ar fi existat trei tipuri universale de *vernis*-uri: *vernis*-ul „lichid" *(la vernice liquida)*, *vernis*-ul „lichid subțire" *(la vernice liquide gentile)* și *vernis*-ul „obișnuit" *(la vernice comune)*. În acest caz este probabil că, pentru autori neitalieni, ele se pot ușor confunda, dar pentru noi, în lumina unei mai prudente interpretări filologice, epitetele de „lichid" *(liquida)*, „lichid subțire" *(liquida gentile)* și „obișnuit" *(comune)* nu corespund deloc unor denumiri precise, nu presupun rețete *constante*, ci reflectă o folosință spontană.

Fără a mai pomeni că — lucru extrem de important — aceste denumiri nu aparțin aceleiași epoci, ci sunt răspândite între autori, epoci și arii culturale diferite și de variate *uzanțe lingvistice*.

Am subliniat deja că epitetul „lichid" *(liquida)* alăturat celui de „subțire" *(gentile)*, în cea mai veche sursă italiană — Cennini — servește la a diferența *vernis*-ul ca rășină pulbere sau granulată, de rășina dizolvată în solvent. Folosirea termenului *vernis* referitor la rășina în pulbere continuă până în secolul al XVIII-lea, mai ales când este vorba de *vernis*-ul de întins pe hârtia de scris. De altfel, în pasajele lui Cennini citate de Eastlake, din care reiese epitetul „lichid", *(liquida)*, acesta are, în exclusivitate, sensul restrâns de *vernis* dizolvat, prin opoziție cu cel uscat: *„con vernice liquida"* („cu *vernis* lichid") și *„togli la tua vernice liquida e lucida"* („*vernis*-ul tău lichid înlătură-l și lustruiește"), unde adăugarea cuvântului „lustruiește" denotă clar sensul pur determinativ și în cazul primului atribut.[1] De aici și până la a-l considera un epitet strict demonstrativ, căruia să-i corespundă o compoziție fixă și invariabilă a amestecului, este cale lungă. Nici Cennini nu divulgă compoziția *vernis*-ului, dar Mac Laren și Werner din surse numai de ei

[1] EASTLAKE, *Materials*, *op. cit.*, vol. I, p. 223; MERRIFIELD, *Original Treatrises*, *op. cit.*, vol. I.

[1] Această interpretare a noastră, care vede în *liquida* o simplă variantă la starea de solid a *vernis*-ului, este din plin confirmată de pasajul din Cardano referitor la *sandarac* sau *juniperi lacryma vernix: „ex sicca vernice et lini oleo fit liquida vernix"* (HIERONIMUS CARDANO, *De subtilitate*, Lugduni, 1558, p. 349).

știute, ne asigură că se cumpăra de-a gata... Nu suntem contrari ipotezei de a considera că Cennini folosea *vernis* pur și simplu ca sinonim pentru *sandarac*, dar de-aici și până la a considera *vernis*-ul lichid ca fiind obținut invariabil dintr-o infuzie de *sandarac* în ulei de in, e cale lungă; nici o metodă filologică corectă n-ar putea valida această afirmație, din pricina tăcerii lui Cennini cu privire la acest subiect și a proliferării—deja de-atunci—a diferitelor rețete. Să trecem acum la așazisa *„vernice liquida gentile"* (*vernis* „lichid subțire"). Unica mențiune de acest fel până aici descoperită o aflăm abia în Rossello[1] (în 1575), unde găsim și rețeta unei *vernice liquida*, în care apelativul de „gumă pentru vernis" (*gomma da vernice*) specifică sensul de solid, cum am spus deja, trimițând deci exclusiv la starea fluidă a amestecului. Capitolul următor se intitulează: *A far vernice liquida e gentile.* (A face un *vernis* lichid și subțire); comentariile sunt de prisos; conjuncția *e* (și), eronat omisă de autorii englezi, stabilește că este vorba despre epitete determinative și nu de un apelativ strict denotativ. Similar, capitolul 69 se intitulează: *Del modo di fare una vernice finissima et essiccante* (Despre. modul de a face un *vernis* foarte fin și sicativ) Paralelismul este evident.

Acestea fiind spuse, *vernis*-ul „lichid subțire" (*vernica liquida gentile*) a dispărut ca gen pentru a face loc unei categorii extrem de restrânse, cea a „Secretelor" lui Rosselli.

În ceea ce privește *vernis*-ul „obișnuit" (*vernice comune*), aici apare încă mai evident că epitetul se referă la tipul de *vernis* de uz curent, mai ușor de folosit care, cu siguranță, nu privea numai practica picturală. Ceea ce deja rezultase din Armenini și, cu atât mai mult, din textele pe care Mac Laren și Werner le citează din Eastlake.

[1] T. ROSSELLO, *Della Summa de' Secreti Universali* Veneția, 1575 — prima ediție, este de negăsit. Noi citâm din cea de-a doua ediție: TIMOTEO ROSSELLI, *De segreti universali*, Veneția, 1677 (23058 Biblioteca Marciana, Veneția

În Fioravanti[1] (1564), capitolul 67: *„del modo di fare la vernice commune da vernicare cose grosse"* (despre felul de a prepara *vernis*-ul obișnuit pentru a vernisa obiecte mari), explicitarea lui *commune* înlătură orice urmă de îndoială cu privire la presupunerea vreunui alt sens decât de *vernis* „grosier", de folosință domestică: *„da vernicare cose grosse"*. Are oare vreo legătură pictura cu astfel de rețete?

În Birelli[2] (1601), cuvântul *commune* dobândește referințe limitative; capitolul 372: *„Vernice da alcuni detti commune"* (*vernis* de unii denumit „obișnuit"). Există un început, repede anihilat de nomenclaturizare. Compoziția și ingredientele rezultaseră destul de echivoce, astfel încât Birelli, cu același titlu, mai înregistrează alte 2 rețete.

În *Manoscritto Marciano*[3] există și o rețetă pentru *„vernice ottima comune et buona da invernicare quello che vuoi"* (*vernis* foarte bun, obișnuit și potrivit să verniseze tot ce vrei), care corespunde celeilalte *„vernice ottima chiara e dissecativa per colori a olio et per ogni dipentura"* (*vernis* foarte bun, limpede și sicativ pentru culori de ulei și pentru orice zugrăveală), fără ca din acesta din urmă să se poată obține un *„vernis* având *o compoziție constantă. Commune* și *buona* echivalează *ottima* și *chiara"*.

Pentru noi deci — chiar dacă n-am exclude cu totul că adjectivele „lichid" și „obișnuit" ar sfârși prin a indica două tipuri generice și, mai ales, două nivele calitativ diferite: unul mai fin, celălalt bun la toate — nu există nici o posibilitate ca aceste epitete generice să desemneze numai două

[1] Prima ediție: L. FIORAVANTI, *Segreti rationali*, Veneția, 1564, este aproape de negăsit. Citâm din cea de-a treia ediție: LEONARDO FIORAVANTI, *Del compendio dei segreti rationali*, Veneția, 1660 (Ediția a doua din 1597 și a patra din 1675 sunt, de asemenea, foarte rare).

[2] G. B. BIRELLI, *Opere*, Marescotti, Florența, 1601, cartea XIII, p. 541—542.

[3] *Libro di segreti d'arti diverse*, cunoscut ca *Manoscritto Marciano* (Biblioteca Marciana, Veneția, n. 5003, coll. Is. III, 10), a fost publicat de MERRIFIELD, *Original Treatrises, op. cit.*, vol. II, p. 603—646.

tipuri de *vernis*-uri „standardizate", obținute mereu cu aceleași substanțe și aceiași solvenți. Și acest lucru trebuie subliniat mai ales în privința solvenților. Pentru că, deși noi contestăm că *vernis*-ul, măcar în primele veacuri ale Evului Mediu, ar fi a devenit în Italia sinonim cu *sandaracul* și că toate *vernis*-urile lichide erau considerate ca fiind, mai mult sau mai puțin, alcătuite pe această bază sau pe alte surogate ale acestuia în integrări diverse, este cert în schimb că uleiul de in, de nucă sau de mac nu pot fi considerate vehicul constant și obișnuit al rășinilor și gumelor similare sau derivate ale sandaracului.

Criticul și restauratorul trebuie totdeauna să țină cont de aceste necunoscute care apar mereu, nu numai în ambianța aceluiași secol, dar și a aceluiași pictor. Nu se știe niciodată, niciodată nu putem fi siguri de care și de câte dintre substanțele pe atunci cunoscute s-ar fi putut servi un pictor.

Pe deasupra, nu trebuie neglijat faptul că majoritatea rețetelor de *vernis* ce ne-au parvenit nu provin din tratate care se referă strict la pictură, ci din culegeri în care găsim de toate, de la rețete pentru vopsirea părului și până la cele pentru a curma lătratul câinilor (Birelli). Pe de altă parte, am consemnat deja că Cennini nu dă rețete de *vernis*-uri, iar atunci când le găsim, la Armenini, la Baldinucci, la De Piles, la Orlandi, adică în texte tratând în mod special despre pictură, compoziția *vernis*-urilor nu apare ca fiind bazată în principal pe uleiul de in, de nucă sau de altceva, ci pe diluanți ca rachiul, uleiul de abezzo, *petroleum*-ul sau naftenele. Mac Laren și Werner, în tentativa lor de minimalizare, se îndreaptă mai ales împotriva acestei din urmă rețete. Ei încep să facă o statistică și ajung la concluzia că din 47 de rețete — extrase din publicațiile lui Eastlake și ale lui Merrifield — doar șapte includ naftene. Este apanajul empirismului să se bizuie pe adevărurile statistice; în acest caz, cu atât mai eronat ca de obicei, pentru că unica statistică care ar conta nu ar fi a numă-

rului de rețete, ci a numărului de dovezi referitoare la folosirea propriu-zisă a acestora în pictură. Ar fi putut exista doar o singură rețetă care însă să fi fost universal aplicată, cum este, de pildă, cea de tempera cu ou.

Mai trebuie văzut cum au fost adunate aceste rețete. Pentru scopul de față, fără a avea pretenția să redactăm un tratat al *vernis*-ului, ajunge să amintim faptul că aproape toate rețetele de *vernis*-uri provin din acele rețetare care continuă tipul ce se configura deja la Heraclius și care culmina cu pitorescul — nu picturalul — amestec de magie și alchimie al lui Birelli. În aceste multicolore amestecături pictura abia dacă are loc; din care pricină se naște prima întrebare în privința acestor rețete; în ce scopuri erau folosite? De cele mai multe ori, se știe, este vorba de *vernis*-uri pentru lemnărie, archebuze, arbalete, lăute etc. Dar apare o constantă: în deja pomenitul manuscris *Marciano, Libri di segreti d'arti diverse*, *vernis*-urile cele mai fine sunt cele dizolvate în „rachiu" și numai în cazul acestora există specificația că erau folosite pentru miniaturi și picturi. În Fioravanti se spune explicit: *„oltre le vernici sopra delle se ne fanno ancor senz'olio; e sono bellissime"*.[1] De asemenea în Alessi: *„vernice bellissima e rara"* (*vernis*-ul foarte frumos și rar) este pe bază de „rachiu". Nici în Birelli nu lipsește un *vernis „che subbito si seccherà"* (care se va usca imediat), pe bază de rășină de pin, tămâie și sandarac, fără ulei de in. Este sigur că aceste *vernis*-uri serveau anume pentru pictură, existând mențiuni explicite în acest sens. Când Bonanni[2], în 1731, va recapitula minuțios precedentele rețete de *vernis*-uri în tratatul său, va situa înaintea *vernis*-urilor pe bază de ulei de in pe cele dizolvate în alcool, terebentină, ulei de

[1] „...pe lângă *vernis*-urile mai sus pomenite se mai fac (și altele) și fără ulei; și sunt foarte frumoase" (în limba italiană în text — *n. tr.*).

[2] P. FILIPPO BONANNI, *Trattato sopra la vernice della comunemente cinese*, Roma, 1731.

abezzo. Ca să nu mai pomenim că și Félibien (1690)[1], menționând diferitele tipuri de *vernis*-uri, le indică pe cele cu terebentină și *sandarac*, altele, pe bază de alcool sau pe bază de ulei de in și alcool; nici măcar nu le menționează pe cele având în compoziție uleiul de in sau de nucă.

Urmează, în final, *vernis*-urile pe bază de naftene; în privința folosirii lor avem o dovadă mult mai importantă decât indicațiile generice din rețetarele obișnuite. Știm chiar și ce pictori anume le folosiseră. Mențiunea cea mai veche o avem în Armenini[2] care atestă folosirea *vernis*-ului pe bază de naftene în întreaga Lombardie și „*cosi era quella adoperata dal Correggio e dal Parmigianino*"[3]. Și tot astfel trebuie să fi fost și *vernis*-ul întins peste *Fecioara cu stânci* (lucrare a lui Leonardo) de la National Gallery, înaintea ultimei restaurări care l-a înlăturat în mod nepermis.

De asemenea Baldinucci citează naftenele ca bază pentru *vernis*-uri iar Orlandi în *Abecedario pittorico* (1719)[4] menționa trei *vernis*-uri pe bază de naftene, cu următoarele comentarii: „*questa è la vernice più sottile e la più lustra di ogni altra*"[5] și, în continuare: „*vernice di bellissimo lustro per darla sopra ogni cosa dipinta*"[6] spunând despre al treilea, explicit: „*vernice detta del Cavalier Cignani*" (*vernis* zis al Cavalerului Cignani), compus din picături de mastic și petrol. Dintre celelalte rețete reproduse de Orlandi, două au la bază terebentina, rachiul, uleiul de abezzo, patru sunt pe bază de alcool și doar patru au drept

[1] *Des principes de l'Architecture, op. cit.*, p. 419.

[2] ARMENINI, *Dei veri precetti, op. cit.*, cartea II, cap. IX

[3] „astfel era cel pe care îl foloseau Correggio și Parmigianino" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[4] BALDINUCCI, p. 180; ORLANDI: *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719, pl. IV.

[5] „acesta este *vernis*-ul cel mai fin și mai strălucitor decât oricare altul" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[6] „*vernis* cu un luciu foarte frumos pentru a fi dat peste orice fel de obiect pictat" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

diluant uleiul de in și de nucă. Mai trebuie observat că, pentru un *vernis* alcătuit din terebentină și rachiu, se prescrie ca amestecul să fie expus la soare opt zile. Observația este importantă, întrucât nu este doar o apariție izolată în Orlandi — în general, din recomandarea expunerii la soare când nu cunoaștem cu exactitate ingredientele (ca în Cennini) s-a dorit să se tragă concluzia (Eastlake, mai ales) că diluantul ar fi în mod necesar uleiul de in.

Oricât de mult ar fi încercat Mac Laren și Werner să minimalizeze *vernis*-urile pe bază de compuși ai petrolului (naftene), n-au reușit totuși să le eludeze în totalitate; au încercat însă să nege că acestea ar avea un anumit colorit, relevând faptul că, în numeroase rețete din epoci diferite, se insistă asupra purificării uleiurilor, asupra faptului că *vernis*-ul trebuie să fie *limpede* etc.

Este neîndoielnic că aici se speculează asupra echivocului dintre coloritul *vernis*-ului, care este una, și impuritatea *vernis*-ului, care este altceva. Ca un *vernis* să se prezinte transparent și limpede nu înseamnă că trebuie să fie neapărat *incolor*. Faptul că regăsim — la Armenini, în *Segreti* de la Biblioteca Marciana și la Orlandi — indicată în mod explicit rețeta unui *vernis chiaro* (limpede) demonstrează mai degrabă folosirea acestuia în ocazii speciale, și nu în mod obișnuit. În schimb chiar și cel mai pertinent autor în materie, Eastlake[1], admite faptul că vechile *vernis*-uri, într-o mai mare sau mai mică măsură, ar fi avut un colorit anume, iar păstrarea tăcerii tocmai asupra acestui punct constituie o omisiune aproape inadmisibilă pentru Mac Laren și Werner care, altminteri, citează acest autor atât de frecvent. Eastlake afirma, și nu degeaba, că *vernis*-ul pe bază de *sandarac* (care, fără îndoială, este cel mai vechi și, după cum am văzut, stă chiar la originea denumirii de *vernis*) avea o anume culoare roșie,

[1] Acesta și alte pasaje din Eastlake privind coloritul *vernis*-urilor se regăsesc după cum urmează: *Materials, op. cit.*, vol. I, p. 247, 270 și vol. II p. 27—28, 38, nota.

cu care pictorii evului mediu erau atât de obișnuiți încât o considerau indispensabilă și o suplineau prin altceva atunci când lipsea. Astfel, Cardani[1] observa că atunci când albușul de ou era folosit ca *vernis*, se obișnuia să fie colorat în roșu de plumb (cinabru). Din acest motiv reprodusesem rețeta din manuscrisul bolognez *Segreti per colori* în care, într-o rețetă, *A fare vernice liquida per altro modo*, se menționează *miniul sau cinabrul* sau *miniul și cinabrul*. Mac Laren și Werner presupun că acest miniu sau cinabru ar fi fost introdus ca sicativ și apoi se îndoiesc că pomenitul *vernis* ar fi fost destinat picturilor. Dar, dincolo de faptul că *vernis*-ul menționat este denumit „lichid" și nu „obișnuit" sau „grosier" și că deci este dintre toate cel care, prezumtiv, era cel mai potrivit pentru pictură, trebuie notat că nu conține *sandarac*, ci *tămâie*. Si nouă ne scăpase din vedere că Eastlake nu numai că pomenește această rețetă, interpretând corect și inechivoc *miniul* și *cinabrul* drept coloranți; mai mult decât atât, o pune în legătură cu o altă rețetă extrem de importantă, din 1466, în care se spune *sic et simpliciter: „Da fare la sustantia — si pone in luogo della vernice liquida, quando quella non si trovasse"*[2]. Ingredientele acestui *vernis* care este, în mod cert, un surogat al *vernis*-ului pe bază de sandarac sunt următoarele: *„olio di semente di lino, mastexe, minio, incenso e pegola bianca"*[3]. Adică reapar aceleași două ingrediente — *miniul* și *tămâia* — din rețeta bologneză și, astfel, introducerea miniului drept colorant nu mai poate fi pusă la îndoială.

[1] *De Subtilitate, op. cit.*, tom VIII, p. 349: *„Olim loco eius (vernicis) cera tenuissima, vel ovi albo ac sandice factitio, vel creta cum nitro utebantur... Ovi albo et sandice etiam color purpureus praeter tutelam adebatur".*

[2] „Pentru făcut compoziția — se pune în locul *vernis*-ului lichid, când acela este de negăsit" (în limba italiană — în text — *n.tr.*).

[3] „ulei de sămânță de in, mastic, miniu, tămâie și bitum alb" (în limba italiană în text — *n. tr.*).

De altfel cum ne-ar putea surprinde acest lucru când Eastlake însuși informează despre distincția ce opera în Anglia încă din secolul al XIV-lea, între *vernis*-uri *de folosit în pictură: vernisium rubrum* (sau pe bază de sandarac) și *vernisium album*. Aici nu mai încap speculații asupra semnificației lui *rubrum* și *album*; traduceți primul termen prin *vernice liquida* (*vernis* lichid) și celălalt prin *vernice chiara* (*vernis* limpede/clar deschis) și veți obține corespondențele italienești ale termenilor. Pe deasupra, Eastlake afirmă că *„vernis*-urile verzui și galbene erau de asemenea destul de folosite". Si, într-adevăr, folosirea șofranului părea să nu se fi limitat doar la *vernis*-urile destinate imitării aurului (actuala *mecca*). Deja Merrifield și Eastlake adunaseră informații exhaustive în privința folosirii șofranului la *velature*.

Prin cele enunțate mai sus, noi anulăm, practic, toate criticile ce ne-au fost aduse neîntemeiat în plan teoretic; ne rămâne acum să analizăm criticile prin care se dorea cu disperare distrugerea prețiosului aport pe care restaurările lui Gozzoli de la Perugia, Coppo di Marcovaldo de la Siena și Bellini de la Pesaro le-au adus problematicii restaurării în genere și în mod special curățărilor. Ca să fim sinceri, în cazul restaurărilor mai sus menționate, relatările și comentariile respective fiind deja publicate am putea să nu ne mai ostenim în a reveni asupra lor; dar ținem să demascăm odată în plus cât de insinuantă și neîntemeiată este critica ce ne-a fost adresată.

La *Pala Pesaro* a lui Bellini se știe că principalele inovații în restaurare priveau *vernis*-ul vechi și întunecat aflat *sub* aureole și deasupra restului picturii și la porțiunile finisate prin *velature* și *fixate* cu un *vernis* dens de nuanță gălbuie, în panoul cel mai deschis al predelei, acela al Sfântului Terențiu.

În privința primei chestiuni constatasem că într-un punct al aureolei Sfântului Petru, unde restaurări precedente neîngrijite înlăturaseră aurul (aplicat cu mordant și nu în folie), se observa același *vernis* întunecat ca și pe restul lucrării,

în timp ce, dacă *vernis*-ul ar fi fost întins după aplicarea aurului, în respectivul punct din care aurul aplicat fin cu pensula dispăruse, pensulația aurului ar fi trebuit să apară mai luminoasă în ton, ca *într-un negativ*. Observația fiind atât de evidentă, trebuie să presupunem probabil că traducerea engleză a omis-o, altminteri nu s-ar justifica suficiența cu care autorii noștri afirmă că în 11 ani un *vernis* pe bază de ulei devine aproape insolubil și că, de aceea, nu trebuie să ne surprindă *rezistența* lui chiar și atunci când *vernis*-ul ar fi fost aplicat după ce aurul fusese (din greșeală) înlăturat; de unde (rezultă că) prezența în acel loc a *vernis*-ului închis ca ton ar demonstra doar că *vernis*-ul ar fi fost aplicat după înlăturarea din greșeală a aurului. Trebuie însă obiectat că diferența de tonalitate între porțiunea de pictură acoperită de aur și porțiunea neacoperită de aur este, în orice caz, normală; de aceea, dacă aurul ar fi fost înlăturat înainte de vernisarea picturii trebuia, în egală măsură, să se păstreze vreo urmă pe pictură, ca de negativ și o asemenea urmă nu putea fi disimulată de *vernis*-ul închis care, întins uniform pe întreaga suprafață atât pe porțiunile de tonalitate închisă, cât și pe locul pensulației aurite dispărute, ar fi menținut diferențierea. Dacă A nu este B, când se adaugă C lui A și lui B, A nu devine, din această cauză B. Principiul contradicției nu va fi anihilat prin atât de puțin.

Fără a mai adăuga că toate aceste rafinamente par să eludeze faptul, mai mult decât cert, că, în majoritatea cazurilor, picturile, chiar și cele în tempera, sunt vernisate. Dar autorii noștri continuă cu dezinvoltură referința la textele publicate, atribuind celui care scrie aceste rânduri, că „la Institutul Central de Restaurare nu s-ar fi reușit înlăturarea *vernis*-ului galben de pe panoul Sfântului Terențiu fără a înlătura și desenul care subîmpărțea paramentul pictat de Bellini în *velatura*, ceea ce înseamnă că stupiditatea celui care scrie ar fi fost atare încât să nu-și dea seama că pomenitele subîmpărțiri ale asizelor

„were old restaurations covering earlier damage!"

Din fericire ne salvează Rodolfo Pallucchini care, departe de a ne acuza de a fi confundat o restaurare mai veche cu o *velatura*, ne reproșează de a nu fi salvat nu se știe ce *vernis* galben-auriu! Pallucchini să fie mulțumit cu faptul că respectivul panou n-a fost curățat cu *sodă caustică* de individul acela de la care primește săpuneala pentru asemenea ridicole îndemnuri. Măcar criticile lui Mac Laren și Werner oglindesc supărarea celor care se văd siliți să nege până și evidența luminii soarelui pentru a salva un tip de restaurare de-acum condamnat.

Subsumat precedentelor trebuie amintit că teza acelorași autori — fără nici un suport, nici de texte, nici de analize — susținea că anterior secolului al XVIII-lea, orice *velatura* era făcută în ulei de in sau în ulei de in și *vernis* și că, în același timp, *vernis*-urile erau aproape exclusiv alcătuite din ulei de in. Atunci de ce subliniau că Institutul nu se preocupase să stabilească solvenții celebrului *vernis* galben-auriu al Sfântului Terențiu? Este evident că astfel se insinuează metoda subversivă de a considera edificatoare proba încercării unui solvent pe o porțiune foarte mică a picturii pentru a proba rezistența întregului. În schimb, odată confirmate ca dăunătoare sau întâmplătoare anterioarele înlăturări de *vernis*-uri care, în cazul Sfântului Terențiu, provocaseră distrugerea finisării în *velatura* de pe asizele gradenelor, orice altă probă asupra solubilității *vernis*-ului galben-auriu ar fi fost, nu ezităm s-o spunem, absolut nocivă, pentru că ar fi presupus o nouă și zadarnică mutilare a picturii. De altfel, gradul de solubilitate al unui *vernis* este un criteriu nerelevant dată fiind afirmația explicită a lui Mac Laren și Werner: „după 11 ani un *vernis* în ulei de in este tot atât de rezistent la solvenți ca un *vernis* vechi de 400 de ani".

Să revenim acum la *Madonna* lui Coppo, din 1261, izvor de neplăceri mai mult decât amare

pentru „curățătorii lipsiți de măsură". În acest sens, dispunem de *texte* a căror literă este, într-adevăr, irecuzabilă și nesupusă incapacității de *lecturare estetică* a unei picturi. Este vorba, în primul rând, de textul la care noi ne-am referit nemijlocit, al lui Teofil din *De pictura translucida* și a celorlalte din descendența sa: *De tictio petalorum* din *Manoscritto Lucchese*, publicat de Muratori, și *Tinctio stagneae petalae* din *Mappae Clavicula*, ambele reproduse de Eastlake, dar niciodată relaționate explicit cu un monument istoric determinat și controlabil, cum am făcut noi cu *Madonna* lui Coppo din 1261.

În fața unor astfel de dovezi, atât anterioare cât și contemporane, nu mai rămânea altă soluție decât recunoașterea loială a practicii efective și nu doar teoretice, de folosire a unui *vernis colorat și transparent* întins pe o folie de cositor sau de argint, pentru a obține intensitatea de timbru pe care, circa patru secole după aceea, un Lebrun și un De Piles afirmau că este cu neputință de atins decât — *nunc et semper* — prin *velatura*. Invers, autorii noștri, păstrând tăcerea în privința recunoașterii acestui fapt, atacă pe baza unei circumstanțe absolut colaterale: a faptului că poate fi sau nu poate fi considerat ca *autentic din Duecento vernis*-ul vechi pe care l-am relevat și păstrat — pe rama ce rămăsese ascunsă încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Analizele efectuate au dat rezultate diferite pentru *vernis*-ul de pe ramă, ascuns timp de două secole, și pentru *vernis*-ul care — ulterior ocultării ramei — a fost întins pe suprafața picturii. O asemenea diferențiere ar fi *impus* deja de la sine — nu doar *autorizat* — păstrarea. Mai mult decât atât. Exista precedentul manierei în care fusese pictat *vălul* de pe capul Madonei.

Întrucât pentru mantia Fecioarei Coppo folosise tehnica *picturii translucide* a lui Teofil, tehnică fără îndoială născocită la-nceput pentru a imita culoarea aurului, prin translație este permisă considerația că aceeași tehnică *velatura* putea fi folosită și atunci când nu era necesar —

ca în cazul culorii purpurii sau a negrului-albăstrui, prin suprapunerea lor peste o folie de argint. Astfel, când s-a pictat vălul Fecioarei s-a procedat în felul următor: mai întâi, pe grundul alb s-au colorat cu un albastru intens și fluid umbrele și pliurile drapajului, apoi s-au imprimat cerculețele medalioanelor, ca un timbru sec. Succesiv s-a întins *uniform* un *vernis* galben transparent omogen și, *peste* acesta, în interiorul medalioanelor, s-au pictat în plină pastă, acvilele imperiale. Noi am observat că tenta galbenă a *vernis*-ului transparent nu putea fi pusă pe seama trecerii timpului și pentru că, la foarte puțină vreme după aceea, ceva mai mult de 50 ani, un discipol al lui Duccio, poate Niccolò di Segna, repictând chipul Fecioarei, l-a încadrat cu un văl alb, cu totul nepotrivit în cazul în care cel de dedesubt ar fi fost, pe atunci, de asemenea alb. Pe de altă parte, coloratia omogenă a *vernis*-ului *galben* corespundea coloratiei omogene a *vernisurilor negru* și *purpuriu* suprapuse pe *petula arienti* a figurii Fecioarei. Coppo se conformase unei tehnici unitare, prefigurând emailurile translucide din orfevăria sieneză. Odată subliniată această excepțională particularitate, vor urma alte detalii care-i dovedesc aplicarea și extinderea: în mod relevant la perna de sub picioarele Fecioarei. Care sunt obiecțiile ridicate de Mac Laren și Werner în acest caz? În primul rând că *vernis*-ul regăsit de noi sub rama rămasă ascunsă timp de două secole nu poate fi cel originar, întrucât același *vernis* s-ar regăsi și pe chipul repictat de ucenicul lui Duccio. În acest caz nu există posibilitatea unei absolutizări a afirmației că *vernis*-ul de pe chipul Fecioarei și *vernis*-ul ramei ar fi unul și același fără o analiză chimică cantitativă. Așa încât ne menținem dubiul deoarece această analiză cantitativă nu a fost efectuată și ar fi imposibil de efectuat fără a se distruge aproape tot ceea ce a mai rămas din *vernis*. Pe de altă parte, odată admisă, fără putință de tăgadă, *tehnica picturii translucide*, faptul că ea a fost extinsă de Coppo la văl și la pernă, ține de o prudență

elementară să presupunem că și pentru restul picturii Coppo se bazase pe coloritul roșietic al *vernis*-ului întins în final pe tablou, după cum deja s-a explicat. Motiv suplimentar pentru a proteja prin toate modalitățile *vernis*-ul, chiar dacă el ar rezulta același și la chipul Fecioarei, considerând și faptul că, pentru perioade atât de vechi, *vernis*-uri aplicate la o distanță de 50 de ani în timp, ar putea să nu difere deloc unele de altele în privința compoziției. În schimb, afirmația că acvilele din medalioanele mantiei ar fi fost pictate *sub vernis* trebuie infirmată. Si aici, de altfel, este vorba de o confuzie. Cine a făcut presupusa constatare asupra tabloului de la Siena, a ținut să elaboreze următoarea succesiune de suprapuneri în pictarea mantiei: fondul ar fi fost galben, deasupra ar fi fost pictate acvilele și deasupra s-ar fi întins, apoi, un *vernis*. În treacăt fie spus, aici obținem recunoașterea faptului că galbenul vălului nu depinde de vreo alterare a *vernis*-ului. Oricum, am recapitulat observațiile noastre în prezența profesorului Carli, directerul Pinacotecii din Siena și am executat două macrofotografii ale vălului din care, chiar lipsind culoarea, reiese limpede și pentru cei mai încăpățânați, că succesiunea[1] este cea descrisă și publicată de noi încă de la început. Fondul este alb și nu galben, iar galbenul nu este compact (*a corpo*), ci este așezat în transparență, deasupra umbrelor albăstrii ale vălului care, de fapt, *se văd verzi, apărând, în schimb, în nuanța lor albastră originară în micile lacune ale vernis*-ului *galben*, ceea ce s-ar dovedi imposibil dacă galbenul ar fi fost compact și nu transparent. Mai mult decât atât, în partea dreaptă, acolo unde repictarea duccescă se suprapune vălului din *Duecento*, suprapunerea albului vălului duccesc peste *vernis*-ul galben al vălului lui Coppo este evidentă.

În privința ultimei observații că: *„the ruby red paint in the middle of the footstool ... is quite clearly later repainted along the line of a crack in the panel"*,

[1] suprapunerilor (*n. tr.*)

prin aceasta se declară pur și simplu că s-a încurcat martorul de repictare lăsat ca dovadă și că nici măcar n-au fost depistate micile dar neîndoielnicile resturi ale *vernis*-ului roșu și transparent cu care Coppo pictase umbrele pernei de la picioarele Fecioarei, pentru a le conferi o anumită volumetrie fără a altera motivul în eșichier al stofei reprezentate. Tot astfel a procedat — *de data aceasta folosind nu un vernis translucid, ci velatura* — și la cealaltă pernă, pe care stă Fecioara și la cutele drapajului de pe speteaza tronului. Ca să-ți dai seama de acestea trebuie însă *să știi să citești* o pictură.

În sfârșit, în ceea ce privește *vexata quaestio* despre *velatura* în pictura din 1465 a lui Gozzoli de la Perugia, răspunsesem deja, prin scrisoarea noastră către „Burlington", unde se publicase și o nouă macrofotografie a picăturii de ceară dezlipite.

În vederea unei și mai accentuate derutări a polemiștilor noștri, republicăm o altă macrofotografie care evidențiază extragerea (strappo) operată pe suprafața picturii și o macrofotografie a picăturii de ceară aflate încă la locul ei care, după Mac Laren și Werner, ar fi avut de jur împrejur — *dar așa ceva nu apare* — coagulări de *vernis*[1].

Date fiind dovezile indubitabile asupra inconsistenței criticilor ce ne-au fost adresate, nu ne mai rămâne decât să tragem concluziile. Nu am lăsat nici un aspect neelucidat și nici o critică fără replică. Am avea tot dreptul să ne plângem

[1] Despre restaurarea de la *Pala Pesaro* am scris cu mai multe ocazii: *Catalogo V Mostra di Restauri*, Roma, 1948; „Burlington Magazine", iulie 1949; „Bollettino del'Istituto Centrale del Restauro", 2/1950, p. 57—62; articolul *Restauro* în *Enciclopedia Italiana*.

Despre restaurarea *Madonnei* lui Coppo di Marcovaldo: *Catalogo V Mostra di Restauri, op. cit.*, „Burlington Magazine", iulie 1949; articolul *Restauro* în *Enciclopedia Italiana;* „Bollettino d'Arte" 1950, p. 160—170.

Despre restaurarea lui Gozzoli: *„Catalogo VI Mostra di Restauri"*, „Burlington Magazine", iulie 1949; „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" 2/1950, p. 57—62.

de ușurința și infatuarea cu care ne-au fost aduse pomenitele critici. Preferăm însă să facem apel la bunul simț al polemiștilor noștri, cărora le revin răspunderi importante în privința restaurărilor la National Gallery. Să recunoască faptul că teoria noastră cu privire la patină se dovedește, în urma criticilor, cu atât mai valabilă și, prin urmare, să înceteze cu astfel de piedici fără rost, asumându-și, în schimb, leal, nedreptățile făcute și loviturile încasate.

Ceea ce s-a întâmplat în Belgia prin restaurarea *Adorării Mielului Mistic* — în privința căruia, printr-un consens internațional al criticilor și factorilor de răspundere, s-a aprobat în unanimitate abordarea criteriului precauțional al curățărilor, în favoarea căruia militäm de mult — constituie dovada cea mai elocventă că adevărul iese, până la urmă, totdeauna la iveală. Iar Mac Laren, atunci prezent, nu a protestat, nu a susținut curățarea radicală. Constatăm cu satisfacție acest lucru, urându-i ca din aceste dispute plictisitoare, îngropând subiectivisme și încăpățânări, să renască acea cooperare efectivă, leală, pe care ne-o dorim cu toții.

7.

PĂSTRAREA SAU ÎNLĂTURAREA RAMELOR CA PROBLEMĂ DE RESTAURARE*

În cadrul reorganizării generale care are loc în muzeele din întreaga lume în privința expunerii, etalării, iluminatului, conservării operelor (astfel încât s-a născut de-aici o nouă disciplină — muzeologia — singular cvadriviu de știință, istorie, estetică și modă) a apărut, ca problemă de acută actualitate, așa cum nu mai fusese niciodată până atunci, problema ramelor. Actualitatea privește faptul că, până acum 20 de ani, nimeni, sau aproape nimeni, nu discuta necesitatea ramei, fie ea redusă la minimum, la o baghetă. În schimb acum tendința generală, măcar în privința picturii contemporane, este de a renunța la orice fel de ramă. În pofida tuturor limitărilor generate de îngrădirile istorice și stilistice, granița dintre arta veche și cea modernă se transferă treptat, asemeni mișcării orizontului în raport cu cel care se află în mișcare; de la o vreme încoace s-a procedat la îndepărtarea ramelor și în cazul tablourilor vechi. Cel care scrie aceste rânduri se consideră chiar unul dintre primii responsabili în materie. Acum aproape 20 de ani, în 1942, când organizasem expoziția cu lucrările restaurate la Institutul de Restaurare, îndrăznisem să prezentăm picturi vechi (Brescianino,

* în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 36/1958, p. 143—148.

Benvenuto di Giovanni) fără rame, suspendate într-un cadru care lăsa descoperit, în porțiunea dintre cadru și pictură, fundalul de stofă[1]. Aduseserm, în sprijinul îndrăznelii, un pasaj din Kant, din *Critica puterii de judecare*, care a deranjat conformismul oficial și mai puțin oficial, într-o măsură mai mare chiar decât îndrăzneala profanatoare de a fi îndepărtat rama. Pasajul este următorul: „Dacă decorația nu este ea însăși o formă frumoasă și este folosită precum ramele aurite, numai pentru a recomanda admirației tabloul, prin intermediul *atrăgătorului*, atunci aceasta se numește ornament și dăunează frumuseții pure". Introducându-l în discuție pe Kant, nu urmăream, bineînțeles, să ne procurăm o motivație pentru o excentricitate, cum a apărut atunci, ci să punem problema ramei din punctul de vedere al esteticii și nu din punctul de vedere obișnuit, al ambientării. Chiar dacă nu fusese în mod special sensibil la pictură, Kant țintise din plin esența funcției colaterale și de „prezentare" a ramei. Dar dincolo de această „prezentare", rama comportă o funcționalitate precisă, deși colaterală operei de artă în sine; din definirea acestei funcții decurge și posibilitatea soluționării problemei ramei.

Așadar, funcția ramei se definește, în primul rând, ca racordare spațială, rolul său dezvăluindu-se a fi cu mult mai misterios și substanțial decât cel manifestat în formă, profil și aurire. Acest rol rezolvă un dublu pasaj: primul, dintre spațiul fizic al ambientului în care se află spectatorul și spațialitatea picturii, cel de-al doilea, dintre această spațialitate și spațiul propriu peretelui pe care se află pictura. Configurarea acestor două funcții intrinseci care revin ramei nu este rodul unei opinii unilaterale impuse de către cel care scrie rândurile de față, ci decurge din constatarea că fiecare dintre cele trei elemente schițate — spațialitatea imaginii, spațiul

[1] Cf. „Le Arti", 1942, p. 366 și passim.

peretelui sau arhitectonic și spațiul fizic, al spectatorului — interacționează simultan și nu pot fi considerate independente unul față de celălalt în cadrul actului de manifestare al picturii. Pentru a asigura „epifaniei" acesteia indispensabila „suspensie" în timp și manifestarea într-un etern prezent, apare necesitatea de a disciplina această interacțiune, creând un racord, o trecere, o amortizare. Invenția ramei constituie una dintre modalitățile de rezolvare a acestei necesități de racord și amortizare. Subliniez: una dintre modalități. Pentru că, într-adevăr, istoria artei, de la arta clasică la cea orientală ne oferă, și în ceea ce privește trecutul îndepărtat, soluții multiple care demonstrează, mai marea sau mai mica luciditate critică prin care se ajunge la definirea dublului raport spațial dintre observator și pictură, dintre pictură și fundal. Cadrajele din hârtie sau din material textil de la *kakemono*-urile japoneze ca și arhitecturile în *trompe l'oeil* pompeiene ce înconjurau *pinakes*-urile sunt tot atâtea soluții. Dar aceste soluții, inevitabil legate de „gustul" timpului, nu ar fi putut fi pe de altă parte, absolut arbitrare; nici definitive, nici arbitrare. De fapt, odată resimțită necesitatea racordului sau de-a dreptul a dublului racord, soluția nu decurgea din ea însăși, prin logică matematică, ci trebuia *inventată*. Însă această *invenție* nu putea face abstracție de datele formale care constituiau patrimoniul prezent al epocii în care soluția prindea contur. Aici apare o altă considerație fundamentală: problema racordării privește posibilitatea aprecierii actuale a picturii și nu pictura în sine. Racordul nu privește pictura ca realitate pură, ci pictura în măsura în care ea reînvie ca realitate efectivă în conștiința actuală a observatorului. Deosebirea este esențială, întrucât racordul *nu* privește eternul prezent al operei decât în măsura în care acest etern prezent trebuie să se manifeste în prezentul istoric al unei conștiințe. Deducem că problema racordării nu poate fi rezolvată odată pentru

totdeauna, nici măcar de către autorul picturii, decât în măsura în care s-ar fixa odată pentru totdeauna termenii spațialității adiacente picturii. Dacă acești termeni se modifică, inevitabil soluția de racordare va trebui să se modifice și ea. Dar această modificare nu se va putea limita doar la varierea profilului ramei, ci se va rezolva pornindu-se de la spațiul fundalului pe care este așezată pictura. Iar aici argumentația, făcând deja încă un pas înainte, necesită o nouă aprofundare în funcție de spațiul contiguu fundalului pe care se află pictura. De obicei acest fundal se definește ca perete. Dar orice perete are o valoare spațială proprie nu doar prin faptul fizic de a fi extern sau intern, ci prin calitatea pe care i-o conferă specificul arhitecturii edificiului. Prin specific înțelegem aici tema spațială individualizată pe care respectiva arhitectură o tratează, fie aceasta interior sau exterior; peretele va avea, în mod intrinsec, o semnificație spațială diferită și o definire diferită, în formulările istorice asumate de temă. Astfel, tema interiorului tratată de arhitectura bizantină va „produce" un perete cu o valoare spațială diferită de cea pe care o dobândește în arhitectura lui Wright care, de asemenea, tratează tema interiorului; și cu atât mai diferită va fi valoarea spațială a peretelui lui Wright față de cea a unui edificiu de Brunelleschi[1]. Referindu-ne la problema specifică ce ne interesează, în principal apar două variante spațiale ale peretelui: fie că este tratat ca plan, fie ca suprafață. Dacă este tratat ca plan, racordul cu spațiul picturii va trebui să se definească ca racord între planuri diferite; dacă este tratat ca suprafață, problema se schimbă în funcție de caracteristicile spațiale ale picturii, până la punctul în care, dacă aceasta la rândul său definește spațialitatea ca suprafață, ar putea fi suficientă

[1] Pentru întreaga problematică a interiorului și exteriorului, ca dimensiuni ale spațiului arhitectonic și ca *teme spațiale* ale arhitecturii în diferitele etape istorice, facem trimitere la lucrarea noastră *Eliante o dell'Architettura* (Einaudi, Torino, 1956).

o simplă detașare între suprafața fundalului și suprafața picturii pentru a crea un strat spațial izolator. Dar, deși în acest caz spațialitatea picturii pare să dețină importanța predominantă, în realitate, fundamentul soluției este în principal oferit tot de datele spațiale ale peretelui. Pentru a nu părea că vrem *să forțăm* argumentul cu o interpretare personală este suficient să menționăm că Alberti recunoscuse că fiecare perete „conține în sine propria piramidă". De aceea până la nașterea arhitecturii moderne deci până aproximativ în jur de 1910, întrucât nu existase un *hiatus* față de spațialitatea perspectivală renascentistă, se poate afirma că în construcțiile de până atunci peretele păstrase o structură perspectivală disimulată, atât în ambianța interiorului, cât și în cea a exteriorului. În acest caz, soluția de efect perspectival, pe care o impune peretele, în nici un caz unică — n-ar fi putut fi unică nici măcar în cadrul Renașterii timpurii — este gradată și modulată până ajunge la suprema conștiință de sine a Barocului.

Acest succint *excursus* dorește să statueze următoarele concluzii: întâi, racordarea spațială materializată în ramă este o problemă arhitecturală și nu una picturală; doi, instanța istorică, impunând respectarea și *statu-quo*-ul racordărilor spațiale ale picturilor, este valabilă numai atunci când a rămas nealterată ambientarea spațială originară a picturii. Aceste două aserțiuni comportă niște corolare. Pe baza primeia se recunoaște în continuare necesitatea ambientării picturii eliminând *falsele criterii de continuitate stilistică*. Ambianța arhitecturală în care pictura este introdusă va *decide* modalitatea racordării spațiale. De aceea, criteriul conform căruia unei picturi din *Quattrocento* i se va pune o ramă din *Quattrocento* nu funcționează în mod obligatoriu.

Prin cea de-a doua aserțiune se prescrie în mod absolut menținerea *statu-quo*-ului în cazul în care ambianța respectivă reprezintă ea însăși o operă de artă. Mai trebuie adăugat că, în acest caz, va fi deseori dificil de suportat eventuala vizibilitate

redusă a unei opere nepreţuite păstrate în „habitatul" ei originar. Dar în afara acestui caz, păstrarea unei racordări spaţiale nu va fi niciodată axiomatică, ci va putea fi sau va trebui discutată.

Deci acum putem înlătura rezerva şi readuce, firesc, problema racordării, *id est* a ramelor, în domeniul restaurării, aşa cum am încercat s-o configurăm în scrierile noastre teoretice. A păstra sau a înlătura o ramă nu va fi o intervenţie în esenţă diferită de respectarea totală sau parţială a adăugirilor survenite într-o operă de artă. Şi aplicarea unei rame ţine de istorie, de transmiterea picturii conform gustului unei epoci. Aşa cum am păstrat chipul duccesc al Madonei lui Coppo din 1261, tot aşa vom păstra ramele redundante din Galeria Pitti, deoarece Galeria Pitti este în sine un monument de artă, un întreg aproape intact. Exemplele sunt nenumărate, dar, de fiecare dată, trebuie rezolvate fiecare în parte, singular. Aşadar trebuie păstrate nu numai ramele de stuc sau de marmură din jurul frescelor, plafoanele aurite care conţin pânze de Veronese sau de Tintoretto, dar trebuie ţinut cont şi de aranjarea unei colecţii, cu prezentarea caracteristică a ramelor unei anumite epoci.

În schimb, ceea ce trebuie exclus — şi sperăm că acum reiese limpede că nu este vorba de o chestiune de gust — este soluţia simplistă de a scoate pur şi simplu ramele tablourilor vechi fără a înlocui rama printr-un alt racord. Aceasta este greşeala săvârşită la Galeria din Palazzo Bianco din Genova; o problemă nu se rezolvă negându-i existenţa. În schimb o soluţie corectă este cea adoptată, în anumite cazuri, de Scarpa la Academia din Veneţia: un perimetru inelar de gol în jurul picturii. Este însă limpede că nu deţinem nici un fel de reţetă general valabilă.

Când ne-am apucat pentru prima dată să dezbatem acest argument[1] plecasem de la un exemplu concret: de la noua organizare de la Jeu de

[1] În săptămânalul „Il Punto", Roma, 14 martie 1959, n. 11.

Paume, a cărei intenţie fundamentală era aceea de a respecta, pe cât posibil, în mai multe cazuri reconstituind chiar, ceea ce fusese gustul Impresioniştilor privitor la rame. Nu ne îndoim de această intenţie, dimpotrivă, recunoaştem că teza comanditarilor provenea dintr-o notabilă şi lăudabilă scrupulozitate istorică, dar tocmai pentru că punem problema ramei din punct de vedere teoretic, nu în mod istoric, ci în termenii figurativi-arhitectonici de racordare spaţială, nu putem să fim de acord, în principiu, cu o impostare a problemei care conduce în ultimă instanţă la teoria refacerii. Aceasta reprezintă în gândirea istorică asupra restaurării o etapă şi nimic mai mult.

Criteriul istoric nu dobândeşte mai multă autoritate nici când este fundamentat exclusiv pe *gustul epocii* — sigur, destul de documentat în cazul Impresioniştilor — sau pe preferinţele declarate sau subînţelese ale autorilor înşişi[1]. De fapt rama nu este treaba autorului decât în măsura în care autorul este şi propriul său spectator; ea poate constitui o interpretare *autentică*, aşa cum şi pentru o lege există o interpretare *autentică*, care devine o altă lege. Aşa se întâmplă în cazul încadrărilor pictate (dar prin aceasta nu mai puţin „rame"), de pe bolta Sixtinei sau cele ale fraţilor Carracci din Galeria Farnese; cu astfel de rame imaginile formează o nouă şi unitară operă de artă; cum ar fi o altă lege. Nu ne mai surprinde, aşadar, că deja Monet se va fi gândit, pentru lucrările sale târzii (1915—23), la eliminarea ramelor. Naturalismul dezlănţuit din *Nimphéas* cerea foarte bine ca o astfel de *tranche de vie* să se transforme chiar în spaţiul trăit de spectator, astfel încât, mai degrabă decât de racordări, Monet îşi închipuia că picturile sale aveau nevoie de continuitate atmosferică şi spaţială. Dar pictura rămâne pictură iar soluţia pentru a expune

[1] Foarte lăudabilă, de o deosebită acuitate şi subtilitate este analiza închinată acestor probleme de către G. Bazin în prefaţa la *Catalogue des peintures impressionistes*, Musées Nationaux, Paris, 1958, p. XIV—XXIII;

o pictură depinde în primul rând de spațialitatea fundalului pe care se expune; de modul în care este înțeles fundalul va depinde genul de racord cu spațialitatea picturii. Contrarul este fals.

De la Muzeul — „interior biografic" tip Jacquemart-André sau Poldi-Pezzoli, de la muzeul reconstituit ca ambient, cu mobilier, faianțe, covoare și așa mai departe s-a ajuns, în sfârșit, la Muzeul care este în esență un loc arhitectural unde se poate beneficia din plin de posibilitatea aprecierii în sine a operelor de artă. Racordarea spațială dintre aceste opere și locul arhitectonic va da măsura exactă a conștiinței critice a epocii care a produs acel loc arhitectonic.

Însă pentru realizarea acestui *racord* nu există o soluție gata făcută de autor, nici posibilitatea de a o reconstitui cu răbdare cu ajutorul istoriei gustului. Muzeologia este *restaurare preventivă*, iată axioma noastră. Restaurare preventivă prin asigurarea condițiilor optime pentru conservarea, vizualizarea și transmiterea operei în viitor, dar și prin salvgardarea exigențelor figurative pe care le comportă spațialitatea operei în raport cu ambientarea ei.

În acest context ar trebui să fim capabili să indicăm muzeul actualmente perfect însă, dimpotrivă, nu putem furniza nici măcar un exemplu, întrucât nu s-a ținut cont suficient de noua valoare dobândită de perete în arhitectura modernă, nici de valoarea incontestabilă pe care peretele o are în arhitectura veche, nici de măsura în care un perete vechi se poate transforma în arhitectură modernă. Pur și simplu problema nu a fost pusă decât din perspectiva tabloului în loc să fie pusă în raport cu peretele; din această eroare inițială decurg falsele soluții ale înlăturării ramei, ca și ale refacerilor istoriste sau ale interpretărilor schematice ale complexelor racorduri plastice transmise de tradiția istorică sub denumirea de rame.

Cine n-a auzit lamentații de la artiști și profani pentru că s-a pierdut meșteșugul proiectării profilului unei rame? În acest caz, se va observa că

nu este vorba de o neputință creatoare, ci de o imposibilitate teoretică. În cazul în care arhitectura și-ar schimba tema spațială, s-ar putea ca și problematica racordării unei picturi la un perete să se întoarcă la prezentarea sub formă de ramă.

Actualmente problema nu poate fi pusă decât în acești termeni care exclud, chiar și pentru un muzeu nou de pictură veche, ca racordarea spațială a picturilor să rămână, în mod necesar și unic, pe seama ramelor, fără o nouă mediere între rama veche și noul perete; însă în egală măsură exclud faptul că racordarea s-ar putea produce spontan, prin simpla înlăturare a ramelor. Nu trebuie să punem vinul nou în butoaie vechi, acțiune asupra căreia admonesta Evanghelia, nici invers. Trebuie mai degrabă să luăm o sticlă colbuită de vreme și să o *așezăm* în așa fel încât pulberea de pe ea să nu pară murdărie, ci prețioasă atestare a vechimii și autenticității.

Nici sticla nu trebuie ștearsă, nici peretele murdărit. Cu acest sfat pragmatic vom încheia acest ultim capitol al teoriei restaurării.

ADNOTARE FINALĂ

Nu este lipsit de interes să observăm confirmarea celor de mai sus în analiza ramei făcută din perspectiva *psihologiei gestaltiste*. Arnheim[1] identifică în ramă unul dintre cazurile opoziției dintre figură și fond, care este și una dintre relațiile cele mai fecund studiate de psihologia formei. Dacă în epoca modernă, ne putem îndoi că ideea de ramă, ar deriva din fereastră, nu ne putem îndoi în schimb de originea arhitecturală a ramei și de faptul că tabloul cu ramă se raportează față de perete ca figura față de fond; dar

[1] R. ARNHEIM — *Art and visual perception*, University of California Press, 1957, p. 192; în limba română, în traducere: *Arta și percepția vizuală*, București, Ed. Meridiane, 1979, *(n. red.)*

dincolo de acest raport global ramă-tablou față de perete, există raportul figură-fond al ramei față de pictura pe care o încadrează. Era normal deci ca rama să fie folosită atâta timp cât se simțea necesară delimitarea spațiului picturii de spațiul ambient pentru care peretele constituie doar o delimitare cazuală. Dar de când pictorii au început să reducă profunzimea spațiului pictural și să aplatizeze planurile, pictura a început să *„snatch the contour"* al ramei, adică să facă din contur limita exterioară a picturii mai degrabă decât interiorul ramei. Cu aceasta raportul figură-fond al ramei față de pictură se dizolvă. Rama se adaptează noii sale funcții, fie reducându-se la un profil insesizabil — un simplu contur — fie înclinându-se spre *verso* (*„reverse section"*) prezentând astfel pictura ca pe o suprafață conturată, o „figură așezată direct pe perete".

CARTA RESTAURĂRII 1972

(CARTA DEL RESTAURO 1972)

Prin circulara nr. 117 din 10 aprilie 1972, Ministerul Instrucțiunii Publice a difuzat Carta Restaurării 1972, către toți supraintendenții și coordonatorii institutelor autonome, cu dispoziția de a se conforma obligatoriu și cu exactitate, în cazul fiecărei intervenții de restaurare asupra oricărei opere de artă, normelor conținute de Cartă în sine și de instrucțiunile din Anexe, pe care le reproducem aici integral.

Raport la Carta Restaurării

Conștiința că operele de artă — înțelese în accepția cea mai vastă, cuprinzând ambientul urban, monumentele de arhitectură, de pictură și sculptură, de la vestigiul paleolitic până la expresiile figurative ale culturilor populare — trebuie să fie tutelate omogen și egalitar, conduce cu necesitate la elaborarea unor norme tehnico-juridice care să sancționeze limitele în interiorul cărora trebuie înțeleasă conservarea, fie ca salvgardare și acțiune preventivă, fie ca intervenție de restaurare propriu-zisă. Constituie un titlu de onoare pentru cultura italiană faptul că — drept consecință a unei practici de restaurare care treptat s-a debarasat de arbitrarul practicilor restaurărilor de tip refacere — se ajungea, încă din 1931,

la elaborarea unui document numit Carta Restaurării, în al cărei cadru, deși obiectivul era limitat la monumentele de arhitectură, normele generale puteau fi extinse cu ușurință și asupra operelor de pictură și de sculptură.

Din nefericire, acea Cartă a Restaurării n-a avut niciodată statut de lege; ulterior, dată fiind conștientizarea progresivă a pericolelor la care opera de artă este expusă printr-o restaurare realizată în absența unor precise criterii tehnice, în 1938 s-a venit în întâmpinarea acestei necesități, atât prin înființarea Institutului Central de Restaurare, cât și prin însărcinarea unei Comisii ministeriale cu elaborarea normelor unificate care, începând cu arheologia, să îmbrățișeze toate ramurile artelor figurative. Aceste norme, fără îndoială nobile, au rămas însă și ele lipsite de forța de lege, funcționând doar ca instrucțiuni interne ale Administrației. De asemenea, nici teoria sau metodologiile ulterior elaborate de Institut n-au fost extinse asupra tuturor restaurărilor de opere de artă ale națiunii.

Lipsa perfectării juridice a acestor reglementări n-a întârziat să se dezvăluie a fi nocivă, prin starea de neputință în fața arbitrarului trecutului fie în domeniul restaurării (mai ales în cazul demolărilor sau al modificărilor vechilor ambiente), fie în cazul distrugerilor de război când, datorită unui sentimentalism, explicabil dar nu mai puțin condamnabil, față de monumentele vătămate sau distruse, s-a forțat nota realizându-se refaceri și reconstituiri lipsite de acele precauții și rețineri care constituiseră mândria realizărilor italiene în domeniul restaurării. Daune de aceeași importanță s-au înregistrat și datorită doleanțelor unei modernități prost-înțelese și a unei viziuni urbanistice lipsite de rafinament care, pe măsura dezvoltării orașelor și având în prim plan mobilul traficului, determina cu precădere nerespectarea conceptului de ambient care, dincolo de considerentele restrânse ale monumentului individual, reprezintă pentru Carta Restaurării, o cucerire notabilă. În privința operelor de artă, de pictură și de sculptură,

zone ceva mai controlabile, unde, chiar în lipsa unor norme juridice, o prudență sporită în restaurare a evitat prejudicieri grave de tipul consecințelor nefaste ale curățărilor radicale întâmplate, din nefericire în străinătate, totuși necesitatea unificării metodelor s-a dovedit de neeludat chiar și numai pentru a interveni corect asupra operelor de proprietate privată, evident nu mai puțin importante pentru patrimoniul artistic național față de cele aflate în proprietatea statului.

Carta Restaurării 1972

ART. 1. În scopul salvgardării și restaurării, toate operele de artă, din orice epocă, în accepția cea mai vastă, cuprinzând de la monumentele de arhitectură la cele de pictură și sculptură, fie și fragmente, de la vestigiul paleolitic la expresiile reprezentaționale figurative ale culturilor populare și ale artei contemporane, oricăror persoane sau instituții ar aparține, fac obiectul prezentelor instrucțiuni care iau denumirea de *Carta Restaurării 1972*.

ART. 2. În vederea salvgardării și restaurării, pe lângă operele indicate în articolul precedent sunt echivalente acestora complexele de edificii de interes monumental, istoric sau ambiental, în mod special centrele istorice, colecțiile artistice și interioarele păstrate în dispoziția lor tradițională, grădinile și parcurile considerate de importanță deosebită.

ART. 3. Pe lângă operele definite la art. 1 și 2 intră sub incidența prezentelor instrucțiuni și operațiile vizând asigurarea salvgardării și restaurării vestigiilor antice în raport cu cercetările terestre și subacvatice.

ART. 4. Prin salvgardare se înțelege orice măsură de conservare care nu implică intervenția directă asupra operei; prin restaurare se înțelege orice intervenție vizând menținerea în eficiență, facilitarea citirii și transmiterea integrală către

viitor a operelor și a obiectelor definte în articolele precedente.

ART. 5. Fiecare Supraintendență și Institut cu responsabilități în domeniul conservării patrimoniului istorico-artistic și cultural va completa *detaliat* un program anual cu lucrările de salvgardare și restaurare și cu cercetările de subsol și subacvatice ce trebuie îndeplinite, fie în contul statului, fie al altor instituții sau persoane; acesta va fi supus aprobării Ministerului Instrucțiunii Publice *(Ministero della Pubblica Istruzione)* în consens cu Consiliul Superior al Antichităților și Artelor Frumoase *(Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti)*.

În cadrul acestui program, fie și ulterior prezentării sale, orice intervenție asupra operelor prevăzute la art. 1 va trebui să fie documentată și justificată printr-un memoriu tehnic din care să rezulte, pe lângă vicisitudinile de conservare ale operei, starea actuală a acesteia, natura intervențiilor considerate necesare și cheltuielile oportune pentru a le face față.

Acest memoriu va fi de asemenea supus aprobării Ministerului Instrucțiunii Publice, cu acordul prealabil — pentru cazurile deosebite și pentru cele prevăzute de lege — al Consiliului Superior al Antichităților și Artelor Frumoase.

ART. 6. Referitor la scopurile cărora, prin art. 4, le corespund operațiile de salvgardare și restaurare, pentru toate operele de artă precizate la art. 1, 2 și 3 se interzic fără excepție:

1) completări în același stil sau analoage, fie și în forme simplificate, chiar și atunci când există documente grafice sau plastice care pot da indicații asupra felului în care ar fi fost sau ar fi trebuit să apară aspectul operei finite;

2) înlăturări sau demolări care să șteargă urma trecerii operei prin timp; excepție fac alterările care desfigurează sau sunt incongruente cu valentele istorice ale operei sau completările în același stil care falsifică opera;

3) înlăturări, reconstituiri sau reamplasări în locuri diferite de cele originare; fac excepție numai cazurile în care reamplasările ar fi determinate de rațiuni superioare de conservare;

4) alterarea condițiilor anexe sau ambientale în care opera de artă, complexul monumental sau ambiental, complexul unui interior, grădina, parcul etc. au ajuns până în zilele noastre;

5) alterări sau înlăturări ale patinei.

ART. 7. În raport cu aceleași scopuri precizate la art. 6 și pentru toate operele de la art. 1, 2 și 3 fără excepție, se admit următoarele operații sau reintegrări:

1) adăugarea unor părți anexe cu funcțiune statică și reintegrarea unor zone restrânse istoric confirmate în funcție de caz, delimitând vizibil granițele integrărilor sau adoptând materiale diferențiate deși armonizate, decelabile cu ochiul liber, în mod special în punctele de racord cu porțiunile vechi; pe deasupra purtând acolo unde este posibil, marca și data reintegrării;

2) curățări care, pentru picturile și pentru sculpturile policrome, nu trebuie să atingă niciodată pigmentul culorii, respectând patina și eventualele *vernis*-uri vechi; pentru toate celelalte genuri de opere nu trebuie să se ajungă prin curățare la suprafața nudă a materiei care alcătuiește opera;

3) anastiloze exact documentate, recompuneri ale unor opere care au ajuns fragmente; aranjarea operelor lacunare, reconstituind interstițiile de mică importanță printr-o tehnică clar diferențiabilă cu ochiul liber sau prin zone neutre acordate, la diferite nivele, cu părțile originale sau lăsând vizibil suportul originar, oricum niciodată integrând *ex novo* zone figurative sau inserând elemente determinante pentru figurativismul operei;

4) modificări sau noi inserții cu scop static și de conservare în structura internă sau în substratul-suport, cu condiția ca, după îndeplinirea operației, acestea să nu determine alterări ale aspec-

tului nici în privința cromaticii, nici a materiei la suprafață.

5) noua ambientare sau amplasare a operei atunci când ambientarea sau amplasarea tradițională nu mai există sau au fost distruse sau în cazul în care acest lucru este impus de condițiile de conservare.

ART. 8. Orice intervenție asupra operei sau în vecinătatea operei în scopurile menționate la art. 4, trebuie să fie efectuată în așa fel și cu astfel de tehnici și substanțe încât să ofere garanția că în viitor nu va împiedica o eventuală nouă intervenție de salvgardare sau restaurare. Mai mult decât atât, fiecare intervenție trebuie în prealabil studiată și motivată în scris (v. ultimul paragraf art. 5) și trebuie ținută evidența (jurnalul) desfășurării ei, ce va fi urmată de un raport final, cu documentația fotografică anterioară, din timpul și posterioară intervenției. Vor fi, de asemenea, documentate toate investigațiile și analizele eventual efectuate cu ajutorul fizicii, chimiei, microbiologiei și al altor științe. O copie a întregii documentații va rămâne în posesia arhivei Supraintendenței competente, iar o altă copie va fi trimisă la Institutul Central de Restaurare.

În cazul curățărilor va trebui să se păstreze un martor al stării anterioare intervenției, pe o porțiune de preferință limitrofă zonei în care s-a operat; în timp ce, în cazul înlăturii adăugirilor, părțile respective vor trebui, în măsura posibilităților, conservate sau documentate într-o arhivă-depozit specială a Supraintendețelor competente.

ART. 9. Utilizarea unei noi proceduri de restaurare precum și a unor noi materiale față de procedurile și materialele a căror folosință este în vigoare, va trebui să fie autorizată de Ministerul Instrucțiunii Publice pe baza opiniei corespunzătoare și motivate a Institutului Central de Restaurare, căruia îi va reveni și sarcina de a promova întâmpinări către același Minister pentru interzicerea materialelor și metodelor perimate, nocive sau neverificate sau pentru a sugera folo-

sirea de noi metode și materiale, pentru a indica cercetările ce ar trebui efectuate, dotările și specialiștii potriviți.

ART. 10. Prevederile vizând protejarea operelor de la art. 1, 2 și 3 față de acțiunile poluante și ale variațiilor atmosferice, termice și higrometrice, vor trebui să fie de așa natură, încât să nu altereze sensibil aspectul materiei și culorii suprafețelor sau să necesite modificări substanțiale și permanente ale ambientului în care operele au fost istoric transmise. Cu toate acestea, în cazul în care sunt indispensabile modificări de acest gen din rațiuni superioare de conservare, vor trebui să fie realizate prin cele mai discrete mijloace; în orice caz astfel încât să se evite posibilitatea creării vreunui dubiu cu privire la epoca în care au fost realizate.

ART. 11. Metodele specifice confirmate ca proceduri de restaurare pentru monumentele de arhitectură, de pictură, de sculptură, pentru centrele istorice în complexitatea lor cât și pentru efectuarea săpăturilor arheologice sunt specificate în totalitate în anexele a, b, c ale prezentelor instrucțiuni.

ART. 12. În cazurile de dubiu sau dispută asupra atribuirii competențelor tehnice, decizia o va lua Ministrul pe baza referatelor supraintendenților sau șefilor de institute implicați, cu avizul Consiliului Superior al Antichităților și Artelor.

ANEXA A

Instrucțiuni pentru salvgardarea și restaurarea antichităților

În domeniul antichităților, pe lângă normele generale prevăzute de articolele conținute de Carta Restaurării, este necesar să se țină cont de necesitățile specifice salvgardării subsolului

arheologic, conservării și restaurării vestigiilor în timpul investigațiilor de sol și subacvatice, cu referință la art. 3.

Problema principală în salvgardarea subsolului arheologic este în mod necesar legată de seria de dispoziții și legi privind expropierea, aplicarea unor restricții speciale, crearea unor rezervații și parcuri arheologice. În conformitate cu diferitele măsuri ce trebuie luate în diferitele cazuri, va trebui totdeauna să se dispună cercetarea atentă în teren în scopul depistării tuturor datelor ce eventual pot fi găsite la suprafață, a materialelor ceramice răspândite, identificarea unor eventuale elemente care ar ieși la iveală, recurgând în subsidiar și la ajutorul fotografiei aeriene și la prospecțiile (electrice, electromagnetice etc.) de teren, în așa fel încât cunoașterea cât mai complet posibilă a naturii arheologice a terenului să permită măsuri de o cât mai mare precizie cu privire la aplicarea normelor de salvgardare, la natura și limitele restricțiilor, la cuprinderea planurilor regulatoare și de control în cazul executării de lucrări agricole sau edilitare.

Pentru salvgardarea patrimoniului arheologic submarin, conform legilor și dispozițiilor restrictive legate de săpăturile subacvatice vizând împiedicarea manipulărilor aleatorii și eronate a epavelor navelor antice și a încărcăturii lor, a ruinelor inundate și a sculpturilor scufundate, se impun măsuri extrem de particularizate, începând cu explorarea sistematică cu personal calificat a litoralului italic, în scopul completării atente a unei *Forma Maris*, cu indicarea tuturor epavelor și monumentelor scufundate, fie în vederea protejării lor, fie în vederea planificării cercetărilor științifice subacvatice. Recuperarea unei epave sau a unei ambarcațiuni antice nu va trebui începută fără pregătirea prealabilă a spațiilor și utilajelor speciale necesare, care să permită adăpostirea materialelor recuperate de pe fundul marin, toate acele tratamente de care au nevoie mai ales elementele de natură lemnoasă — spălări prelungite, băi cu substanțe consolidante, condiționarea aerului și temperaturii. Sistemele de extragere și recuperare a ambarcațiunilor scufundate trebuie studiate de la caz la caz, în conformitate cu starea specifică a epavei, având în vedere și experiența dobândită în ultimele decenii pe plan internațional. Atât în cazul acestor condiții de regăsire-descoperire speciale ca și în cazul obișnuitelor explorări arheologice terestre, va trebui să se țină cont de exigențele speciale de conservare și restaurare ale obiectelor în funcție de tipologie și de materialul din care sunt făcute. De exemplu, pentru materialele ceramice și pentru amfore se vor lua toate măsurile care să permită identificarea unor eventuale resturi sau urme ale conținutului lor, mărturii ale traiului în vechime; de asemenea, o atenție deosebită va trebui acordată depistării și fixării unor eventuale inscripții pictate, mai ales pe corpul amforelor.

Pe durata explorărilor arheologice terestre — în timp ce normele de recuperare și documentare se apropie explicit de cadrul normelor privind metodologia săpăturilor arheologice — în ceea ce privește restaurarea, trebuie să se țină cont de măsuri care, în timpul operațiunilor de săpătură, să asigure conservarea imediată a vestigiilor, mai ales în cazul în care acestea sunt perisabile, și posibilitatea conservării și restaurării definitive. În cazul regăsirii unor elemente disparate provenind din sisteme ornamentale de stuc, pictate, de mozaic sau în *opus sectile* este necesar ca, înainte și în timpul recuperării, să fie menținute coeziv — prin învelișuri ghipsate, bandaje sau lipituri adecvate — în așa fel încât ulterioara lor recompunere și restaurare în laborator să fie facilitată. În recuperarea sticlăriei este indicat să nu se opereze nici un fel de curățare în timpul săpăturii, din cauza ușurinței cu care sticlăria clivează. În privința obiectelor ceramice și de teracotă este indispensabil să nu se aducă prejudicii prin spălări sau curățări grăbite eventualelor pictări, culori sau inscripții prezente. Se impun precauții cu totul speciale în adunarea obiectelor

sau fragmentelor de metal, mai ales în cazul în care acestea sunt oxidate; în acest caz ar trebui să se folosească, pe lângă sistemele de consolidare, și suporturi adecvate. Vor trebui căutate cu atenție și eventualele resturi sau amprente de țesături. În cadrul arheologiei pompeiene este de-acum consacrată practica obținerii unor calchieri în negativ a plantelor și materialelor organice perisabile, prin intermediul turnărilor de ipsos în golurile rămase în teren.

În scopul realizării acestor instrucțiuni este necesar ca, pe parcursul derulării săpăturilor, să se asigure disponibilitatea restauratorilor pentru o intervenție imediată de recuperare și consolidare în caz de necesitate.

Va trebui acordată o deosebită atenție problemei restaurării acelor opere de artă destinate să rămână sau să fie reamplasate (după o extragere prealabilă) în locul de origine, în mod special picturilor și mozaicurilor. Au fost experimentate cu succes (în funcție de condițiile climatice și higrometrice) diferite tipuri de suporturi, de șasiuri și adezivi care, în cazul picturilor, permit reamplasarea în ambientul unui edificiu antic corespunzător acoperit, evitând contactul direct cu peretele și oferind, în schimb, înlesnirea montării și siguranța conservării. Trebuie evitate integrările care conferă lacunei un colorit asemănător celui al mortarului brut, după cum trebuie de asemenea evitată folosirea *vernis*-urilor sau a cerii pentru reîmprospătarea culorilor, acestea fiind totdeauna pasibile de alterări; este suficientă o curățare atentă a suprafețelor originale.

Pentru mozaicuri este de preferat, în măsura posibilităților, reamplasarea lor în edificiul de proveniență din care constituie parte integrantă; într-un astfel de caz, după desprinderea *a strappo* — desprindere care, cu ajutorul metodelor moderne, poate fi realizată și pe suprafețe întinse fără a opera îmbucătățiri — cimentarea cu miez metalic inoxidabil se dovedește în continuare metoda cea mai indicată și mai rezistentă la agenții atmosferici. În schimb în privința mozaicurilor destinate expunerii într-un muzeu, este folosit de-acum pe scară largă suportul tip *sandwich*, din materiale ușoare, rezistent și ușor de manipulat.

Interioarele cu picturi parietale *in situ* (peșteri preistorice, morminte, interioare de mici dimensiuni) necesită măsuri speciale de salvgardare față de pericolul acțiunii factorilor de climă. În aceste situații, pentru o mai bună conservare a picturilor, trebuie menținuți constanți doi parametri esențiali: gradul de umiditate și temperatura mediului ambiant. Acești parametri sunt lesne susceptibili la modificări cauzate de factorii externi, străini ambientului respectiv, mai ales datorită aglomerărilor de vizitatori, iluminatului excesiv, puternicelor modificări atmosferice externe; de aceea devine necesară studierea unor măsuri preventive speciale și în privința admisiei publicului vizitator prin intermediul unor camere de climatizare interpuse între ambientul vechi, care trebuie protejat, și exterior. Asemenea precauții au fost luate pentru accesul în monumentele preistorice pictate din Franța și Spania și ar fi de dorit și pentru multe dintre monumentele noastre (necropola de la Tarquinia).

În restaurarea monumentelor arheologice, pe lângă normele generale conținute de Carta Restaurării și de Instrucțiunile pentru coordonarea restaurărilor de arhitectură, va trebui să se țină cont și de anumite exigențe legate de specificitatea tehnicilor vechi. În primul rând, pentru restaurarea completă a unui monument care comportă cu necesitate și studiul său din perspectivă istorică, va trebui să se înceapă prin cercetări de săpătură, cu descoperirea fundațiilor; operațiile trebuie să fie dirijate prin metoda stratigrafică care poate furniza date prețioase privind fazele și evenimentele prin care a trecut edificiul în cauză.

Dacă în restaurarea unor tronsoane de *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* și *vittatum* se vor folosi aceleași sortimente de tuf, va trebui ca porțiunile restaurate să se prezinte într-un

plan ușor retras față de cele originare, în timp ce pentru tronsoanele din cărămidă este oportun să se indice suprafața cărămizilor moderne prin dăltuire sau incizie. Pentru restaurarea structurilor în *opus quadratum* s-a experimentat, cu rezultate pozitive, sistemul de a reface paramentul respectând măsurile antice, folosind, printre altele, fragmente din materialul originar cimentate cu mortar amestecat la suprafață cu pulbere din același material, obținându-se astfel și armonizarea cromatică.

Ca alternativă la retragerea planului suprafeței integrate în integrările restaurării moderne se poate practica cu succes un șanț de contur care să delimiteze porțiunea restaurată sau, deopotrivă, inserția unei benzi înguste de materiale diferite. De asemenea, în multe cazuri este indicată folosirea unui tratament optic diversificat prin intermediul unei incizări adecvate a suprafețelor moderne.

În final, ar fi indicat să se plaseze, în fiecare zonă restaurată, plachete purtând data, sigle sau alte însemne speciale.

Folosirea cimentului cu suprafața îmbrăcată în pulbere din același material cu monumentul de restaurat se poate dovedi utilă și în cazul integrării tamburilor coloanelor antice din marmură, tuf sau calcar, ținând seama și de calitatea mai mult sau mai puțin ornamentală a tipului de monument în cauză; în ambianța romană, marmura albă poate fi integrată cu travertin sau calcar, în alăturări deja experimentate cu succes (restaurarea lui Valadier la Arcul lui Titus). În cazul monumentelor antice și în mod special în cazul celor de epocă arhaică și clasică, trebuie să se evite în porțiunile restaurate alăturarea unor materiale diferite și anacronice care să apară stridente și agresive și din punct de vedere cromatic; se pot, în schimb, folosi diferite expediente pentru a diferenția nuanțat utilizarea aceluiași material din care este construit monumentul (folosirea acestuia în restaurare fiind preferabilă).

O problemă specifică monumentelor arheologice este protejarea zidurilor ruinate; în primul rând, trebuie menținut conturul „neregulat" al ruinei și, în acest scop, a fost de asemenea experimentată folosirea aplicării pe suprafață a unui strat de mortar amestecat cu material sfărâmat, care pare a da rezultate destul de bune atât sub aspect estetic, cât și din punctul de vedere al rezistenței la agenții atmosferici. În privința problemei generale a consolidării materialelor arhitectonice și a sculpturilor exterioare sunt de evitat experimentările de metode insuficient verificate.

De altfel, prevederile pentru restaurarea și conservarea monumentelor arheologice trebuie studiate și în funcție de varietatea condițiilor de climat ale diferitelor medii (în Italia, în mod special variate).

ANEXA B

Instrucțiuni pentru coordonarea restaurărilor în arhitectură

Presupunând că operațiunile de întreținere, executate cu promptitudine, asigură monumentelor o viață îndelungată, evitând agravarea degradării, se recomandă cea mai mare grijă posibilă în supravegherea permanentă a imobilelor prin măsuri cu caracter preventiv, în scopul evitării unor ulterioare intervenții de mai mare amploare.

Reamintim și necesitatea de a considera toate operațiile de restaurare din perspectiva lor esențială de conservare, respectând elementele adăugate și evitând, în orice caz, intervenții înnoitoare sau de refacere.

Tot în scopul asigurării supraviețuirii monumentelor trebuie evaluată cu atenție posibilitatea unei noi utilizări a vechilor edificii monumentale, atunci când aceasta nu se dovedește incompatibilă cu interesele istorico-artistice. Lucrările de

adaptare se vor limita la un minimum, păstrând cu scrupulozitate formele exterioare și evitând alterări sensibile ale individualității tipologice, ale construcției și ale secvențialității traseelor interioare.

Redactarea proiectului de restaurare a unei opere de arhitectură va fi precedată de o cercetare atentă a monumentului, efectuată din mai multe puncte de vedere (care să analizeze poziția monumentului în context teritorial sau în contextura urbană, aspectele tipologice, accentele și calitățile morfologice, sistemele și caracteristicile structurale etc.) în raport cu opera originară și cu cazul eventualelor adăugiri sau modificări.

Din acest studiu vor face parte integrantă cercetările bibliografice, iconografice, de arhivă etc. în vederea dobândirii oricărei eventuale informații cu caracter istoric.

Proiectul se va baza pe un releveu grafic și fotografic complet, vizând și interpretarea sub aspect metrologic, a traseelor regulatoare și a sistemelor de proporții; de asemenea va cuprinde și o investigație minuțioasă în vederea verificării condițiilor de stabilitate.

Executarea lucrărilor corespunzătoare restaurării monumentelor, constând în operații deseori extrem de delicate și totdeauna de mare răspundere, va trebui încredințată antreprizelor specializate și, pe cât posibil, finanțate rațional în loc de a fi contabilizate „pe măsură ce" sau „în acord".

Restaurările trebuie permanent supravegheate și dirijate pentru a fi siguri de buna lor executare și pentru a putea interveni imediat în cazul în care s-ar înregistra date noi, dificultăți, surpări de ziduri; în fine, pentru a evita, mai ales atunci când se folosesc târnăcopul și ciocanul, dispariția unor elemente anterior nedepistate sau eventual scăpate investigației preventive, dar cu siguranță utile pentru cunoașterea edificiului și desfășurarea restaurării. Coordonatorul lucrărilor, înainte de a dispune răzuirea zugrăvelilor sau eventual a tencuielilor, trebuie să verifice în mod special

existența sau absența oricăror urme de decor și care au fost texturile și coloratura originară a pereților și bolților.

Respectarea și salvgardarea autenticității elementelor constitutive este o condiție fundamentală a restaurării. Totdeauna acest principiu trebuie să dirijeze și să condiționeze soluțiile adoptate în plan operativ. De exemplu, în cazul unor ziduri înclinate, chiar dacă s-ar impune demolarea și reconstruirea, trebuie în prealabil examinată și probată și posibilitatea îndreptării lor fără a înlocui zidăria originară.

În acest sens, înlocuirea pietrelor mâncate de vreme va avea loc numai în cazul unor circumstanțe extrem de grave, dovedite ca atare.

Substituirile și eventualele integrări de paramente murale, acolo unde acest lucru se dovedește necesar, totdeauna într-o măsură limitată, vor trebui să fie oricând ușor de distins de elementele originare, diferențiind materialele sau suprafețele nou create; în general este preferabil să se efectueze de-a lungul perimetrului integrărilor un contur continuu, clar și persistent, dovadă a granițelor intervenției, realizat fie cu o lamelă de metal potrivită acestui scop, fie printr-un aranjament continuu de fragmente înguste de piatră, fie prin șănțuiri vizibile, mai largi și mai adânci, în funcție de caz.

Consolidarea pietrei sau a altor materiale trebuie probată experimental, chiar și în cazul metodelor îndelung verificate de Institutul Central de Restaurare.

Trebuie adoptate toate precauțiile pentru a evita agravarea situațiilor periclitante, precum și toate intervențiile pentru eliminarea cauzelor daunelor. De exemplu, imediat ce se observă pietre despicate de tiranți sau tije de fier care se umflă datorită umidității, trebuie demantelată porțiunea alterată și înlocuit fierul cu bronz sau aramă sau, cel mai bine, cu oțel inoxidabil care prezintă avantajul de a nu păta pietrele.

Sculpturile din piatră situate la exteriorul edificiilor sau în piețe publice trebuie supravegheate,

intervenind, când este posibil, prin adoptarea unei metode verificate de consolidare sau de protecție, fie și temporară, cu ajutorul practicilor mai sus indicate. Atunci când așa ceva este imposibil, trebuie să se efectueze transferul sculpturii la interior.

Pentru buna conservare a fântânilor din piatră sau din bronz trebuie decalcifiată apa, evitându-se astfel depunerile de calcar și curățările periodice dăunătoare.

Din rațiuni istorice, estetice și chiar tehnice evidente, patina pietrelor trebuie păstrată, întrucât ea îndeplinește un rol de protecție, după cum o atestă coroziunile care încep din lacunele patinei. Substanțele acumulate pe pietre — *detritus*, murdărie, praf, funingine, *guano* etc. — pot fi îndepărtate folosind numai perii vegetale sau jeturi de aer cu presiune moderată. Se vor evita periile metalice, rașpelurile, după cum, de asemenea, se vor exclude, în general jeturile abrazive de mare presiune cu nisip natural, apă sau abur și chiar se vor interzice spălările de orice natură.

ANEXA C

Instrucțiuni pentru executarea restaurărilor de pictură și sculptură
Operațiuni preliminare

Prima operație de îndeplinit înaintea oricărei intervenții de restaurare asupra oricărei opere de artă, de pictură sau de sculptură, este verificarea minuțioasă a stării de conservare. În această verificare sunt incluse: relevarea diferitelor straturi materiale din care opera ar putea fi alcătuită — și dacă acestea sunt originare sau adăugate ulterior — determinarea aproximativă a diferitelor epoci în care s-au produs stratificările, modificările, adăugirile. Se va redacta deci un raport care va fi parte integrantă a proiectului și încetul jurnalului de evidență a restaurării. Ulterior vor trebui executate fotografiile, indispensabile documentării stării în care se afla opera înaintea restaurării iar aceste fotografii vor fi executate, în funcție de situație, atât în lumină naturală, cât și în lumină monocromă la raze ultraviolete, simple sau filtrate, la raze infraroșii. Totdeauna este de dorit efectuarea radiografiilor cu radiații moi, inclusiv în situații care nu prezintă suprapuneri sesizabile cu ochiul liber. În cazul picturilor mobile trebuie fotografiat și *verso*-ul picturii.

Dacă din documentația fotografică, care va fi adnotată în jurnalul de restaurare, rezultă elemente problematice, acestea vor fi prezentate ca atare.

După realizarea fotografiilor se vor opera prelevări minime care să intereseze toate straturile, până la suport, din porțiuni fără mare importanță pentru operă, atunci când există stratificări sau trebuie cunoscută starea preparației în vederea alcătuirii de secțiuni stratigrafice.

Pe fotografiile în lumină naturală se vor însemna punctele exacte ale prelevărilor; vor fi adnotate corespunzător în jurnalul de restaurare, cu referire la fotografie.

Referitor la picturile murale, pe piatră, teracotă sau alt suport (imobil), va trebui să verificăm condițiile suportului în raport cu umiditatea; să depistăm dacă este vorba despre umiditate de infiltrare, prin condensare sau prin capilaritate; să efectuăm prelevări din tencuială sau din conglomeratul zidăriei pentru a le determina gradul de umiditate.

În caz că observăm sau presupunem existența unor formațiuni bacteriene, vor trebui efectuate analize microbiologice.

Problema specifică sculpturilor — când nu este vorba despre sculpturi pictate sau vopsite — este de a constata starea de conservare a materialului din care au fost executate și eventual efectuarea unor radiografii.

Prevederi în vederea executării intervenției de restaurare

Investigațiile preliminare creează posibilitatea de a orienta intervenția de restaurare în direcție corectă, fie că este vorba de o simplă curățare, de fixare, de înlăturarea repictărilor, de transport, de recompunere din fragmente. Cu toate acestea, investigația care prezintă cea mai mare importanță pentru pictură, determinarea tehnicii folosite, nu va putea primi întotdeauna un răspuns științific; de aceea, precauțiile și probarea empirică a materialelor ce vor fi utilizate în restaurare nu sunt niciodată de prisos, chiar dacă tehnica picturii în cauză este, în linii mari, determinată.

Referitor la curățări, acestea vor putea fi executate, în principal, prin două modalități: cu mijloace mecanice și cu mijloace chimice. Oricum trebuie exclus orice fel de mijloc care ar împiedica vizibilitatea sau posibilitatea intervenției și controlului direct asupra picturii (ca în caseta Pethen Koppler și în alte cazuri de același fel).

Se va face uz de mijloace mecanice (bisturiul) numai sub controlul microscopului, chiar dacă acest control nu se va exercita permanent.

Mijloacele chimice (solvenții) trebuie să fie de o atare natură încât să poată fi imediat neutralizate și volatile, pentru a nu se fixa în mod durabil în straturile picturii. Înainte de folosire vor fi probate pentru a avea siguranța că nu pot ataca *vernis*-ul originar al picturii, acolo unde, în secțiune stratigrafică, apare un strat măcar prezumat a fi *vernis*.

Oricare ar fi mijlocul ales, înainte de a efectua curățarea, trebuie controlată cu mare atenție statica picturii, indiferent de suportul pe care se află, și efectuată fixarea părților în curs de exfoliere sau periclitate. După caz, această fixare va fi executată fie local, fie cu o soluție aplicată uniform a cărei penetrare se asigură cu ajutorul unei surse de căldură constantă, care să nu prezinte nici un fel de pericol pentru conservarea

picturii. Oricum s-ar realiza fixarea, este regulă absolută îndepărtarea oricărei urme de fixativ de pe suprafața pictată. În acest scop, după fixare se va efectua un examen atent la microscop.

Când trebuie efectuată o protejare generală a picturii, în vederea unor operații asupra suportului, este obligatoriu ca protejarea să fie făcută după consolidarea părților parțial desprinse sau periclitate, cu ajutorul unui adeziv extrem de ușor solvabil și diferit de cel folosit la fixarea porțiunilor parțial desprinse sau periclitate.

Dacă suportul picturii, de natură lemnoasă, este atacat de cari, termite ș.a.m.d., trebuie expus acțiunii unor gaze insecticide fără a aduce daune picturii. Trebuie evitată îmbibarea cu lichide.

Când starea suportului sau a preparației sau ambele — în cazul picturilor mobile — necesită distrugerea sau, oricum, îndepărtarea suportului și substituirea grundului, va fi necesară înlăturarea integral de mână, cu bisturiul, a vechiului grund; subțierea lui nu ar fi suficientă, decât numai în cazul în care acesta ar fi într-o stare bună și doar suportul degradat. Pentru a menține conformația originară a suprafeței pictate trebuie preferată întotdeauna, acolo unde este posibil, păstrarea preparației.

În cazul înlocuirii suportului lemnos, când acest lucru este indispensabil, trebuie exclusă soluția substituirii lui cu un suport alcătuit din conglomerat; este de preferat ca aplicarea pe un suport rigid să aibă loc doar atunci când există certitudinea absolută că suportul în sine nu are un indice de dilatare diferit de cel al suportului substituit. Oricum, adezivul suportului pânzei picturii transferate va trebui să fie ușor solubil, fără a prejudicia nici pictura, nici adezivul care leagă straturile picturale de pânza de transport.

În cazul în care suportul lemnos originar se află în bună stare, dar necesită îndreptări, consolidări sau parchetare, trebuie ținut cont, acolo unde nu este neapărat necesar pentru es-

Referitor la suportul pe care trebuie replasată pelicula picturală, acesta trebuie să ofere garanții maxime de stabilitate, inerție, echilibru și neutralitate (absență a *ph*-ului); de asemenea, trebuie să poată fi construit pe aceleași dimensiuni cu pictura, fără suturi intermediare care, cu trecerea timpului, inevitabil ar transpare prin suprafața pictată. Adezivul cu care se va fixa pânza aderentă la pelicula picturală pe noul suport trebuie să poată fi diluat foarte ușor, cu un solvent care să nu dăuneze picturii.

În cazul în care se preferă menținerea picturii transpuse pe pânză, bineînțeles consolidate, șasiul va fi conceput în așa fel și cu materiale de așa natură, încât să posede maximă stabilitate, elasticitate și automatism în a-și restabili elasticitatea, în eventualitatea în care aceasta ar varia datorită oricăror cauze, climatice sau de alt gen.

În schimb, în cazul extragerii mozaicurilor, trebuie să asigurăm fixarea *tessere*-lor (acolo unde nu compun o suprafață perfect plană), pentru a putea fi reaplicate în dispoziția originară. Înainte de aplicarea pânzelor de protecție și a armăturii de susținere, vom consemna starea de conservare a *tessere*-lor și eventual le vom consolida. Se va acorda o grijă deosebită păstrării particularităților tectonice ale suprafeței.

Prevederi pentru efectuarea restaurărilor de sculptură

După decelarea materialului și eventual a tehnicii cu care au fost executate sculpturile (în marmură, piatră, stuc, carton, teracotă, teracotă vitrifiată, lut, lut pictat etc.), în cazurile în care nu apar porțiuni pictate și se impune o curățare, sunt de exclus spălările care, deși lasă intact materialul, ar putea ataca patina.

Din acest motiv, în cazul sculpturilor recuperate din săpătură sau descoperite în apă (mare, râuri etc.), dacă prezintă cruste, acestea vor fi îndepărtate de preferință prin mijloace mecanice sau, dacă se folosesc solvenți, aceștia nu trebuie să atace materialul din care este făcută sculptura și nici să-l impregneze în vreun fel.

În cazul în care este vorba de sculpturi de lemn aflate într-o stare avansată de degradare, folosirea fixativelor va fi subordonată aspectului originar al materialului lemnos.

Dacă lemnul este infestat cu cari, molii, termite ș.a.m.d., va fi supus acțiunii unor gaze adecvate, evitându-se, pe cât posibil, îmbibarea cu lichide care, chiar în absența porțiunilor pictate, ar putea altera aspectul lemnului.

În cazul sculpturilor fragmentate, eventuala folosire a unor elemente de susținere (tiranți etc.) va viza în primul rând alegerea unui material metalic inoxidabil. La obiectele din bronz se recomandă o atenție deosebită pentru păstrarea patinei nobile (atacamită, malahită etc.), bineînțeles numai în cazul în care dedesubt nu există nici un proces coroziv activ.

Măsuri generale privind reamplasarea operelor de artă restaurate

În absolut, ca direcții de principiu, niciodată opera de artă restaurată nu va fi reamplasată la locul de origine dacă restaurarea a fost cauzată de starea termohigrometrică a locului în general sau a peretelui în special, dacă locul sau peretele nu au suportat intervenții de așa natură (reasanare, climatizare etc.) încât să garanteze salvgardarea și conservarea operei de artă.

ANEXA D

Instrucțiuni pentru tutelarea „Centrelor istorice"

În scopul definirii Centrelor istorice trebuie luate în considerație nu numai vechile „centre" urbane, în accepția tradițională, ci, mai general, toate așezările umane ale căror structuri, unitare

sau fragmentare, chiar dacă parțial modificate în timp, s-au constituit în trecut; sau, dintre cele recente, acelea care eventual au o valoare specială de martor istoric sau calități urbanistice și arhitectonice notabile.

Caracterul istoric este legat de interesul pe care îl prezintă respectivele așezări ca mărturii ale civilizației trecutului și ca documente de cultură urbană, independent chiar de valoarea artistică intrinsecă sau morfologică sau de un aspect ambiental caracteristic care, în continuare, le pot spori valoarea, deoarece nu numai arhitectura, dar și structura urbană posedă semnificație și valoare în sine.

Intervențiile de restaurare în Centrele istorice urmăresc — prin mijloace și instrumente obișnuite sau speciale — asigurarea permanenței în timp a valorilor ce le definesc. De aceea, restaurarea nu se va limita la operațiuni vizând doar conservarea caracterelor morfologice ale fiecărei arhitecturi sau ale fiecărui interior în parte, ci va fi extinsă la conservarea esențială a caracterelor de ansamblu ale întregului organism urbanistic și a totalității elementelor care colaborează la definirea respectivelor caractere.

Pentru ca organismul urbanistic în cauză să poată fi păstrat corespunzător, ținând cont și de permanența sa în timp și de continuitatea unei vieți civile moderne în cadrul său, este necesar, ca în primul rând, Centrele istorice să fie reorganizate în cel mai amplu context urban și teritorial, în raport și în conexiune cu viitoare dezvoltări; aceasta și în scopul coordonării acțiunilor urbanistice astfel încât salvgardarea și recuperarea centrului istoric să fie obținută pornind de la exteriorul orașului, prin intermediul unei proiectări adecvate a intervențiilor teritoriale. Prin astfel de intervenții (realizabile prin mijloace urbanistice) va fi posibilă configurarea unui nou organism urban, care să permită scoaterea din seama centrului istoric a funcțiilor ce-i sunt improprii și recuperarea lui în termenii unei reasanări conservatoare.

Coordonarea trebuie prevăzută și în raport cu necesitatea salvgardării contextului mai general ambiental-teritorial, mai ales când acesta a dobândit valențe de o semnificație aparte, strâns legate de structurile istorice, așa cum ne-au parvenit ele (ca de exemplu corola de coline din jurul Florenței, laguna venețiană, centuriațiile romane din Valea Padului, zona cu Trulli din Puglia etc.).

În privința elementelor parțiale, prin intermediul cărora se efectuează salvgardarea organismului în ansamblul său, trebuie să luăm în considerație atât elementele constructive cât și elementele ce alcătuiesc spațiile exterioare (străzi, piețe etc.) și interioare (curți interioare, grădini, spații libere etc.), alte structuri demne de interes (ziduri, porți, stânci etc.) precum și eventuale elemente naturale care însoțesc ansamblul caracterizându-l mai mult sau mai puțin pregnant (relief natural, cursuri de apă, particularități geomorfologice etc.).

Elementele constructive integrante trebuie conservate nu doar sub aspectul lor morfologic, determinant pentru expresivitatea arhitecturală sau ambientală, ci și în caracterul lor tipologic, expresie a unor funcționalități care au caracterizat în timp folosirea acestor elemente.

În scopul relevării tuturor valorilor urbanistice, arhitectonice, ambientale, tipologice, structurale etc., orice intervenție de restaurare va fi precedată de o atentă „lectură" istorico-critică. Rezultatele acesteia nu sunt destinate atât determinării unor diferențieri operative — dat fiind că va trebui să se opereze cu criterii omogene pe întreg ansamblul definit ca un centru istoric — cât mai ales determinării gradelor diferite de intervenție: la nivel urbanistic, la nivel edilitar, calificând necesara „reasanare conservativă".

În acest sens trebuie precizat că prin reasanare conservativă trebuie înțeleasă, în primul rând, menținerea structurilor stradal-edilitare în general (menținerea dispoziției, traseelor, păstrarea rețelei stradale, a perimetrului edificiilor etc.)

și, în egală măsură, menținerea caracterelor generale ale ambientului, comportând conservarea integrală a celor mai semnificative accente monumentale și ambientale, adaptarea la exigențele vieții moderne a unor elemente sau organisme constructive individuale; doar în situații excepționale se vor efectua substituiri, fie și doar parțiale, ale elementelor ca atare, și numai în măsura în care acest lucru este compatibil cu conservarea caracterului general al structurilor centrului istoric.

Principalele tipuri de intervenție la nivel urbanistic sunt:

a) *Restructurarea urbanistică.* Verifică și corijează, acolo unde există carențe, raporturile cu structura teritorială sau urbană cu care formează o unitate. Analiza rolului teritorial și funcțional pe care centrul istoric îl îndeplinește în timp și în prezent deține o importanță deosebită. În acest sens, trebuie acordat un interes special examinării și restructurării raporturilor existente între centrul istoric și dezvoltările urbanistice și edilitare contemporane, mai ales din punct de vedere funcțional, cu o atenție specială acordată compatibilității funcțiilor coordonatoare.

Intervenția de restructurare urbanistică va trebui să vizeze degrevarea Centrelor istorice de destinațiile funcționale, tehnologice sau, în general, de folosire, care pot provoca un efect haotic și degradant asupra acestora.

b) *Reamenajarea stradală.* Se referă la analizarea și revizuirea conexiunilor stradale și a fluxului de trafic care impietează asupra structurii, cu scopul principal de a reduce aspectele patologice și a readuce folosirea centrului istoric în făgașul unor funcțiuni compatibile cu vechile structuri.

Trebuie luată în considerație și posibilitatea introducerii acelor utilaje, mijloace și servicii publice strâns legate de exigențele vieții.

c) *Revizuirea aranjamentului urban.* Privește străzile, piețele și toate spațiile libere existente

(curți interioare, spații interioare, grădini etc.) în vederea creării unei legături omogene între edificii și spațiile exterioare.

Principalele tipuri de intervenții la nivel edilitar sunt:

1) *Reasanarea statică și igienică a edificiilor,* având drept scop întreținerea structurilor și folosirea judicioasă a acestora. Intervenția trebuie efectuată cu tehnicile, metodele și măsurile preventive precizate în instrucțiunile pentru dirijarea restaurărilor de arhitectură. În cadrul acestui tip de intervenție, o importanță deosebită este deținută de respectarea calităților tipologice, structurale și funcționale ale organismului, evitând transformări ce i-ar putea altera caracterul.

2) *Renovarea funcțională* a structurilor interioare este permisă numai când este indispensabilă menținerii în folosință a edificiului. În cadrul acestui tip de intervenție deține o importanță fundamentală respectarea calității tipologice și structurale a edificiilor, fiind interzise toate intervențiile care i-ar altera caracterul, cum ar fi golirea structurii edilitare sau introducerea unor funcțiuni care ar deforma excesiv echilibrul tipologico-structural al organismului.

Mijloacele operative ale tipurilor de intervenții mai sus enumerate sunt în principal:

— planuri regulatoare generale, restructurând raporturile dintre centrul istoric și teritoriu și dintre centrul istoric și oraș în ansamblul său;

— planuri de detaliu privind restructurarea centrului istoric în elementele sale cele mai semnificative;

— planuri de execuție, pe compartimente, extinse la un edificiu, perimetru, cartier sau la un ansamblu de elemente organic grupate.

GLOSAR

ADAPTARE

Termen specific **restaurării în arhitectură** și care reprezintă **reutilizarea** unui edificiu într-o altă funcțiune decât cea originală. Prin aceasta se urmărește atât salvarea și punerea în valoare a unui ansamblu arhitectural, cât și posibilitatea reamenajării acestuia din rațiuni funcționale, răspunzând standardelor actuale. De asemenea, adaptarea reclamă de multe ori adaosuri, completări sau reconstrucții ale unor edificii, aspecte care trebuie tratate cu toate precauțiile necesare pentru a nu provoca un fals istoric și estetic.

ADĂUGIRE

Element nou care este alăturat sau se suprapune structurii originale a operei de artă. Adăugirea, asemenea repictării, poate să aparțină autorului însuși sau unei intervenții ulterioare. Adăugirea apare adeseori și în cazul arhitecturii, în care epoci succesive pot modifica sau extinde cu noi detalii sau construcții monumentul sau ansamblul inițial. Prin urmare, adăugirea poate fi ea însăși istoricizată, reprezentând trecerea prin timp a operei și fiind conservată ca atare.

ALAUN

Sulfat dublu al unui metal monovalent și al unui metal trivalent. Alaunul de potasiu și aluminiu, aflat sub denumirea populară de **„piatră acră"**, este exemplul cel mai cunoscut. Pe lângă întrebuințările din industria tăbăcăriei sau a hârtiei, alaunul este folosit ca mordant în vopsitoria textilelor, pentru fabricarea coloranților

și a lacurilor în pictură. Este întâlnit și ca adaos în albușul de ou folosit ca liant pentru pictura în tempera.

ALBUȘ DE OU

Face parte din categoria substanțelor macromoleculare naturale, a proteinelor, aflate sub denumirea de **albumine.** Cunoscut ca liant pentru pictură încă din timpurile preistorice, albușul de ou este întâlnit în tehnici picturale din diferite epoci și civilizații, din India până în Rusia medievală, din Evul Mediu romanic până în Renașterea italiană. Cuprins în rețete diverse, este folosit în pictura murală, pictura de panou sau de manuscrise. În general reprezintă o componentă a liantului pentru pictura *a secco*. În tratamentul stratului pictural face parte din fixativii organici tradiționali. Ca fixativ are avantajul fluidității și transparenței. Este însă ușor biodeteriorabil, iar în timp devine insolubil, capătă o tonalitate mai închisă și poate provoca exfolierea stratului pictural.

ALCOOL

Denumire generică dată **compușilor** organici ale căror molecule cuprind una sau mai multe **grupări hidroxil (OH) legate de un radical hidrocarbonat alifatic.** Denumirea lor se obține prin adăugarea la denumirea hidrocarburii a sufixului „ic", ca spre exemplu alcool etilic sau alcool metilic sau a sufixului „ol", metanol, propanol etc. În operațiunile de conservare-restaurare alcoolul — este vorba îndeosebi de alcoolul etilic — face parte din gama solvenților cu întrebuințare foarte largă, de la consolidarea stratului de culoare și a suportului (de ex. solvent pentru fixativi) la curățarea stratului pictural.

ANASTILOZĂ

Provenind din cuvântul grecesc *anastilosis*, care înseamnă restabilire, redare, restaurare, termenul de anastiloză, folosit în restaurare, desemnează ansamblul operațiunilor de refacere integrală sau parțială a unui edificiu distrus, prin reasamblarea elementelor originale care îl compun. Prin urmare, condiția esențială a anastilozei, care o deosebește fundamental de reconstituire, este existența elementelor originare ale operei de artă.

ATRAMENTUM

Termen latin însemnând **negreală, lichid negru, cerneală.** Este, de asemenea, denumirea utilizată în Antichitate

pentru negrul de cărbune de lemn, pigment folosit deopotrivă în pictura murală *a fresco* și *a secco*. Vitruviu vorbește în tratatul său despre diferite tipuri de atramentum aplicate cu un liant organic (clei).

CEARĂ

Denumire dată produșilor naturali reprezentați de **esteri ai acizilor grași cu număr mare de atomi de carbon și ai alcoolilor alifatici liniari,** de asemenea cu număr mare de atomi de carbon. De origine animală (ceara de albine) sau vegetală (Carnauba), cerurile prezintă un punct de topire situat între 60°—100°C, un aspect specific și o calitate specifică a suprafeței, detectabilă prin atingere. Cu o bună rezistență chimică, ceara prezintă în același timp dezavantajul atragerii prafului sau a impurităților datorită calităților sale electrostatice. Mai cu seamă sub forma cerii de albine a fost utilizată din Antichitate în tehnica picturală (v. encaustica) ca liant, strat protector, chit etc.

Sub denumirea de ceară, datorită aspectului și temperaturii de topire, sunt asimilați impropriu diferiți produși, ca spre exemplu parafinele, derivate din petrol. Utilizată în restaurare, pe lângă faptul că favorizează depunerile de impurități, ceara poate altera, în cazul unor suprafețe mate precum cele ale picturilor murale, aspectul cromatic al stratului pictural. De asemenea, poate provoca efecte secundare nedorite, ca spre exemplu albirea suprafețelor în condiții de umiditate, sau poate crea dificultăți de reversibilitate.

CEARĂ PUNICĂ

Denumire utilizată de greci și romani pentru **ceara de albine tratată special.** În *Historia Naturalis*, Pliniu descrie procedeul de obținere a cerii punice prin purificarea cerii de albine. Fiartă în apa de mare luată din larg, cu adaos de salpetru, albită și uscată la lumina lunii și a soarelui, ceara astfel obținută este albă. Poate fi identificată și cu ceara emulsionată sau saponificată, produsă în contact cu o soluție apoasă alcalină. Era utilizată în medicină, dar și ca liant pentru culori sau ca strat protector.

CERUZĂ

...sau **albul de plumb,** este carbonatul bazic de plumb și reprezintă unul din primii pigmenți artificiali ce au fost produși încă din antichitate. Teofrast, Pliniu,

Vitruviu vorbesc despre producerea albului din plumb și oțet (acid acetic). În tratatul lui Dionisie din Furna apare un pigment de plumb numit „plakunti" și „ceruza venețiană sau din cea bună franceză", reprezentând, se pare, carbonatul bazic de plumb. Cu mare putere de acoperire, albul de plumb a constituit unul din principalii pigmenți în tehnicile picturale *a secco*. Incompatibilă cu pictura în frescă, ceruza prezintă unul din fenomenele de denaturare a stratului pictural prin transformarea în dioxid de plumb, de culoare brună. De asemenea, ceruza este sensibilă la hidrogenul sulfurat din atmosferă.

CHIHLIMBAR

Este **o rășină fosilă de origine vegetală,** întâlnită în depozitele provenind din Cretacicul mijlociu până în Pleistocen. Originea sa se află în numeroasele specii de pin determinând culorile rășinii: galbenă, brună și mai rar roșcată sau verzuie. Desemnată în vechime sub diferite denumiri, *ambra succinum, carabé, glossa,* era folosită la fabricarea unor *vernis*-uri.

Pentru a o face solubilă în solvenți, în special în terebentină și uleiuri, rășina este topită la cca. 320°C. În Europa se exploatează pe țărmul Mării Baltice, iar la noi în zona Buzăului.

CONSERVATOR

Denumire atribuită **specialiștilor din sfera muzeisticeă și a monumentelor istorice,** specialiști cărora le este încredințată transmiterea și punerea în valoare a patrimoniului. Înzestrați, asemenea restauratorilor, cu o pregătire pluridisciplinară, conservatorii posedă cunoștințe temeinice de istoria artelor, arheologice, estetică, paleografie, chimie, fizică, climatologie etc. Toate acestea permit realizarea unui întreg sistem, bazat pe cunoașterea complexă și profundă a operei de artă, de menținere a acesteia în condiții corespunzătoare și constante de conservare. Instituirea unui sistem riguros de control și menținere a condițiilor de microclimat este dublată de realizarea unei expuneri adecvate a operei de artă.

CONSOLIDARE

Termen folosit în restaurare pentru ansamblul operațiunilor destinate **refacerii caracteristicilor structurale ale materiei operei de artă.**

Operațiunile de consolidare se desfășoară pe mai multe niveluri, de la refacerea coeziunii materialelor constitutive ale operei de artă la restabilirea capacității portante a unei construcții. Consolidarea constituie un capitol esențial în conservarea operei de artă, urmând câteva principii fundamentale: compatibilitatea materialelor utilizate cu materialele constitutive ale operei, rezistența la îmbătrânire, rezistența la factorii climatici, relativa reversibilitate, eficiența intervenției, aspectul estetic corespunzător.

CURĂȚARE

Ansamblu de operațiuni având drept scop **îndepărtarea de pe suprafața operei de artă a unor depuneri de impurități,** a unor materii ce au suferit procese de îmbătrânire sau aparțin unor intervenții anterioare necorespunzătoare. Metodologia de curățare se stabilește pe baza unui examen prealabil al operei de artă privind natura și tehnica acesteia, precum și modificările apărute în starea sa de conservare. Prin aceasta se determină rezistența, pe de o parte, a operei la agenții de curățare și eficiența, pe de altă parte, a acestora în înlăturarea materiilor necorespunzătoare. Agenții de curățare pot fi: mijloace mecanice, mijloace fizico-chimice (de dizolvare), mijloace chimice, detergenți, agenți biologici.

În ceea ce privește materiile necorespunzătoare, ce constituie obiectul operațiunilor de curățare, acestea sunt: pulberi atmosferice (praf), gudroane (fum), efloreșcențe, materii grase (grăsimi, uleiuri), materiale de protecție (ceruri, rășini), consolidanți proteici aparținând unor intervenții anterioare (clei, cazeină, albuș de ou), consolidanți sintetici, depozite organice (cuiburi și excremente de păsări, pânze de păianjen), repictări sau retușuri.

DECAPARE

În înțelesul comun, termenul desemnează operațiunea de curățare de pe o suprafață a depunerilor de impurități sau a unui strat de o natură sau alta.

În restaurare termenul se referă la o operațiune distinctă de curățarea depunerilor superficiale de impurități. Decaparea reprezintă în acest caz **înlăturarea prin mijloace fizico-chimice a unui strat,** împreună cu toate componentele sale (suport, preparație, strat de culoare), sau a mai multor straturi suprapuse suprafeței originale

a obiectului de restaurat. Fiind vorba de recuperarea originalului, operațiunea se execută cu toate precauțiile necesare: analize de laborator și sondaje stratigrafice pentru determinarea naturii straturilor suprapuse suprafeței originale, precum și pentru stabilirea unei metodologii adecvate, netraumatizante, de recuperare a originalului.

EFLORESCENȚE

Rezultat al **recristalizării sărurilor** la suprafața și în profunzimea materialelor poroase ce constituie structura zidăriei, a tencuielilor de parament sau a picturilor murale. Fenomenul se produce în condițiile diferitelor forme de umiditate (capilaritate, infiltrații, condens) ce provoacă migrarea sărurilor.

Efloreșcențele se clasifică după natura sărurilor pe care le conțin în: **efloreșcențe solubile** (sulfați de sodiu, potasiu, magneziu, calciu, azotați de sodiu, potasiu, calciu, clorură de sodiu) și **efloreșcențe insolubile sau greu solubile** (carbonat de calciu, silice).

Fenomenul de recristalizare a sărurilor provoacă prin expansiunea acestora în structura poroasă a diferitelor materiale (piatră, cărămidă, tencuială) pierderea coeziunii acestora (exfolieri, pulverulență). Sărurile pot proveni din materialele constitutive ale zidăriei, din sol sau din diferite materiale folosite în reparații sau intervenții de conservare-restaurare (cimenturi, ipsos, agenți de curățire etc.).

ENCAUSTICĂ

Tehnică picturală bazată pe aplicarea la cald, cu ajutorul unei spatule încălzite (cauterium), a culorilor având ca liant **ceara de albine.** Sub aceeași denumire sunt asimilate tehnicile ce utilizează ceara sau ceara punică drept liant sub formă de emulsie, aplicată cu pensula. Multă vreme s-a crezut, începând cu secolul al XVIII-lea, pornind de la informațiile furnizate de Pliniu, că picturile „lustruite" de la Pompei și Herculanum ar fi începute în frescă (fondurile) și terminate în encaustică (ornamentele și compozițiile). În realitate, se pare că encaustica a fost utilizată în antichitatea greco-romană doar pentru pictura de panou, ca de pildă pentru faimoasele portrete de la Fayum. Cercetările întreprinse în secolele XVIII—XIX au dus la punerea la punct a

unei metodologii de a picta la cald folosind ca liant un amestec de ceară și rășină, tehnică compatibilă cu aproape toate tipurile de suport, de la lemn și pânză la piatră sau preparație pe bază de gips.

EXFOLIERE

Fenomen de degradare a stratului de culoare prin pierderea coeziunii acestuia și desprinderea față de suport. Atât pierderea liantului cât și distrugerea coeziunii stratului pictural se datorează mai multor factori cum ar fi: defecțiuni tehnice originare, condiții de climat și microclimat favorabile fenomenelor de umiditate (capilaritate, condens), fenomenul de îngheț-dezgheț, atacul biologic, intervenții de conservare-restaurare necorespunzătoare (utilizarea unor fixativi neadecvați sau a unor concentrații necorespunzătoare etc.). Fenomenele de exfoliere se manifestă fie prin aspectul pulverulent al stratului de culoare, fie prin desprinderea acestuia de suport sub diverse forme: „solzire", „pante de acoperiș", umflături.

EXTRAGERI

Ansamblu de operațiuni având ca scop scoaterea din locul de origine a unei opere de artă, cu sau fără suportul său. Extragerile se referă îndeosebi la picturile murale. În funcție de nivelul la care se produce separarea picturii murale de suportul său, distingem mai multe tehnici de extragere: *strappo* (extragere prin smulgerea numai a stratului pictural, sau a unei părți din grosimea acestuia), *stacco* (extragerea stratului pictural împreună cu stratul de intonaco), *stacco a massello* (extragerea picturii împreună cu zidăria sau o parte a zidăriei-suport). Presupunând o tehnologie complicată și traumatizantă pentru pictura murală, extragerea implică o serie de riscuri și inconveniente, începând cu problema majoră a scoaterii operei din context. De aceea, extragerile sunt operațiuni ce se realizează *in extremis*, atunci când conservarea *in situ* nu mai poate fi asigurată.

FIXARE

Denumire dată în general operațiunilor de **consolidare a picturii** (strat pictural, preparație, suport) în vederea conservării, precum și pentru efectuarea unor operațiuni de extragere sau transpunere.

În ceea ce privește conservarea *in situ* a picturilor murale fixarea urmărește:

— refacerea coeziunii stratului pictural;

— redobândirea aderenței stratului pictural la preparație sau suport;

— obținerea unui aspect corespunzător în cazul unei „matizări" sau opacizări a suprafeței picturale.

În funcție de scopul urmărit, fixarea poate avea un caracter **permanent** sau **temporar.** Astfel, pentru extragerea picturilor murale fixarea reprezintă o operațiune temporară, de asigurare pe parcursul operațiunii a stratului pictural.

În același timp însă fixarea numită permanentă, în cazul conservării *in situ*, trebuie privită sub unghiul unei durabilități limitate, suprafețele fixate necesitând o reluare după un timp a consolidărilor. De asemenea, fixarea trebuie urmată de un riguros control al comportamentului în timp al suprafețelor tratate.

FIXATIV

Sistem format dintr-un **adeziv** și un **dispersant** sau **diluant** menit a realiza concentrația necesară pentru utilizarea adezivului respectiv.

În funcție de scopul urmărit, fixativii pot fi permanenți sau temporari.

Gama largă a fixativilor poate fi sistematizată în trei mari grupe:

— **fixativi organici naturali** (gălbenușul și albușul de ou, caseina, cleiurile animale, rășinile naturale, uleiurile sicative, gumilacul, ceara, gumele naturale etc.);

— **fixativii anorganici** (silicați, fluosilicați, esteri de siliciu, hidroxid de bariu etc.);

— **fixativi sintetici** (rășini sintetice).

În alegerea fixativului optim restauratorii țin seama de câteva proprietăți esențiale: puterea adezivă, gradul de penetrare, rezistența la factorii de degradare (microclimat, atac biologic etc.), flexibilitate, proprietăți optice, rezistența la îmbătrânire, netoxicitatea, neacumularea prafului, reversibilitatea.

GANOSIS

Tehnică antică, menționată de Vitruviu în tratatul său, constând în aplicarea la cald pe suprafața picturală a unui amestec de **ceară punică și ulei,** urmată de lustruirea cu o țesătură de in. Se obține astfel un strat de protecție cu aspect strălucitor. Acest aspect stră-

lucitor, întâlnit pe suprafața unor picturi murale de la Pompei și Herculanum, a dus la părerea eronată că ar fi vorba de o tehnică picturală ce a folosit ceara, de tipul encausticii.

GRUND

Strat de preparație aplicat subțire și uniform pe un suport ce poate fi alcătuit din diferite materiale: lemn, pânză, metal etc. În cazul tehnicilor picturii grundul realizează, pe de o parte, un strat izolant față de suport, iar pe de altă parte, o suprafață ce asigură „priza" și calitatea stratului pictural. Grundul este alcătuit în general dintr-un **adeziv** (clei de piele, clei de pește, clei de iepure etc.) și o **materie inertă** (praf de cretă, alb de zinc, gips, caolin, praf de marmură etc.). Atât tehnologia de aplicare cât și compoziția trebuie să confere grundului calitățile necesare pentru ca acesta să asigure la rândul său rezistența și aspectul corespunzător stratului de culoare. Astfel, grundurile pot fi absorbante, semi-absorbante și grase, determinând aspectul mat sau strălucitor al stratului pictural. Flexibilitatea, rezistența la îmbătrânire, aspectul și textura corespunzătoare sunt calități ce conferă grundului compatibilitate atât cu suportul, cât și cu stratul pictural.

GUMILAC

Cunoscut și sub denumirea de *shellac*, este produs de o insectă din familia Coccide *(Laccifer Lacca, Coccus Lacca* sau *Tacchardia Lacca)*, insectă care trăiește pe un arbore din India (Butea Frondosa). Rășina este secretată în cea mai mare parte de insecta femelă în perioada gestației. Produsul brut este recoltat o dată pe an, topit, filtrat și solidificat sub formă de picături *(buttonlac)* sau în foi *(shellac)*. Pentru utilizare este necesară o umflare prealabilă în solvent. *Shellac*-ul este solubil în alcool, alcali, precum borax-ul, amoniac, acid formic, acid acetic, soluție apoasă de carbonat de sodiu etc. Ca fixativ are o bună putere adezivă, o bună penetrare și rezistență la atacul biologic. Prin îmbătrânire se îngălbenește și devine insolubil. Pelicula de *shellac* este sensibilă la apă și capătă în contact cu umezeala nuanțe albăstrii.

Se pare că a fost utilizat în Europa începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea. A folosit ca strat de protecție pentru viorile Stradivarius și Guarnerius.

În general este folosit până astăzi ca **strat de protecție** și îndeosebi pentru lustruirea lemnului și finisarea pieliței.

INTEGRARE

Denumită și reintegrare se referă la un ansamblu de operațiuni privind **tratarea lacunelor** imaginii picturale în vederea refacerii pe cât posibil a lecturii operei fără a produce un fals istoric și estetic. În funcție de tipul și extinderea lacunelor, de la uzura patinei și a stratului pictural la marile câmpuri lacunare, lacunele pot permite sau nu refacerea integrității imaginii. În general, prin integrare se urmărește transformarea lacunelor din condiția de formă, suprapunându-se imaginii picturale și făcând-o ilizibilă, în condiția de fond, capabil să sprijine lectura operei. Reconstituirea imaginii prin integrarea lacunelor devine posibilă numai atunci când, având toate reperele necesare, este exclusă orice refacere ipotetică. De asemenea, integrarea trebuie să țină seama de următoarele exigențe:

— aspectul diferențiat față de stratul pictural original, integrarea rămânând, de preferință, într-o tonalitate aflată cu o fracțiune de ton în spatele tonalității originale;

— reversibilitatea materialelor utilizate;

— rezistența la factorii de îmbătrânire și la atacul biologic;

— compatibilitatea cu materialele constitutive ale operei.

Dintre metodele de integrare folosite amintim: reconstituirea imaginii prin metoda *tratteggio*, utilizând efectul amestecului optic al unor texturi realizate din linii în culorile ce compun tonalitatea originală a stratului pictural, metoda *velatura*, constând în unificarea suprafețelor lacunare din zonele de uzură sau exfoliere a stratului pictural prin tonuri transparente, realizate în funcție de tonalitățile locale și de tonalitatea patinei.

ÎMBĂTRÂNIRE

Ansamblu de procese care duc la modificarea, într-un timp mai mult sau mai puțin îndelungat, a aspectului, structurii și în ultimă instanță a **proprietăților** unui material. Îmbătrânirea poate fi **naturală** — produsă în condițiile mediului ambiant — și **artificială**, provocată printr-un tratament special de supunere a materialelor unor factori de degradare realizați în mod artificial,

în condiții de laborator (variații de temperatură, lumină, umiditate, vibrații, câmpuri magnetice, radiații, diferite acțiuni mecanice etc.). Fenomenele de îmbătrânire naturală ale operei de artă se produc în condițiile de climat și microclimat la care este supusă. Factorii principali care provoacă fenomenele de îmbătrânire naturală ale operei de artă sunt: umiditatea, temperatura, lumina, poluarea atmosferică.

Îmbătrânirea se manifestă atât prin denaturarea aspectului cât și prin modificări structurale ce pot duce la situația limită a pierderii coeziunii materialelor componente ale operei.

LAC

Denumire generală dată unor **produși filmogeni** de origine naturală sau realizați artificial. Lacul veritabil este un **produs vegetal** obținut prin incizia arborilor pentru lac, dintre care cel mai cunoscut este *Rhus Vernicifera*, originar din Japonia. Specii similare cresc în China, Indochina, Cambodgia etc.

Latexul gumo-rășinos, recoltat prin incizia orizontală a trunchiului arborelui care îl produce, este filtrat și păstrat în recipiente speciale, care nu trebuie să fie metalice, și sunt acoperite etanș cu hârtie neagră impermeabilă, la adăpost de lumină și umiditate. În astfel de condiții de conservare, după trei—patru ani se produce o decantare, straturile superioare reprezentând produsul de cea mai bună calitate. Polimerizarea lacului se face în prezența unei enzime și a umidității. În condiții de 15°—20°C și 75—90% umiditate relativă, polimerizarea se poate produce în circa 5—8 ore. Cunoscut în vechea Chină, în Japonia medievală și în alte țări ale Extremului-Orient, lacul necesită o tehnologie de aplicare extrem de laborioasă prin așternerea unui mare număr de straturi foarte subțiri (până la șaizeci).

În secolul al XVIII-lea secretul producerii lacului este introdus în Europa de către Père d'Incarville. Lacurile Coromandel decorau paravane de mari dimensiuni, ce au constituit una din marile mode ale epocii. În același veac, frații Martin realizează o imitație de lac de China pentru decorarea mobilierului.

LACUNĂ

Pornind de la sensul general al cuvântului latin, ce desemnează un gol, o lipsă în structura materială a

unui obiect, termenul reprezintă, în cazul conservării operei de artă, o formă de degradare constând în **discontinuitatea** sau caracterul fragmentar al imaginii. Lacunele unei opere de artă se pot produce la mai multe niveluri, de la stratul de protecție la structura ce alcătuiește suportul imaginii. În cazul picturii se pot distinge mai multe tipuri de lacune, începând cu uzura patinei și a glasiurilor și continuând cu diferitele niveluri ale stratului pictural și ale suportului picturii. De asemenea, lacunele se diferențiază după extinderea lor, determinând posibilitatea refacerii sau nu prin operațiunea de integrare a continuității imaginii.

LAPIS LAZULI

Pigment albastru cunoscut sub denumirea de **ultramarin natural.** În tratatul lui Dionisie din Furna apare sub numele de **lazur** sau lazur de Persia. Provenind din piatra semiprețioasă lapis-lazuli, pigmentul este compus în principal din aluminosilicat și sulfură de sodiu. Cunoscut din anticul Orient—Persia, Tibet, China — și vechiul Egipt în Europa medievală, albastrul lapis-lazuli a constituit unul din cei mai prețioși pigmenți utilizați în pictura de manuscrise, de panou sau în pictura murală. În pictura medievală românească de sorginte bizantină, pigmentul a fost identificat în cele două ansambluri de pictură murală din veacul al XIV-lea din Țara Românească, de la Biserica Domnească de la Argeș și Mănăstirea Cozia.

MARUFLAJ

Operațiune de lipire a unui suport subțire și elastic (pânză, hârtie, piele) pe un suport gros sau rigid (pânză groasă, lemn, zid). În general maruflarea este cunoscută ca lipire a pânzei pe o zidărie care face parte dintr-o structură arhitecturală. Adezivul folosit este un clei forte care poartă numele de **marufiu** și poate fi un extras de secară, caseinatul de calciu sau cleiul animal. Apariția materialelor moderne, atât în ceea ce privește suporturile cât mai ales adezivii, cum ar fi emulsiile vinilice sau acrilice, au mărit posibilitățile în domeniul operațiunilor de maruflare.

MINIU

Pigment roșu-oranj intens, reprezentând **oxidul de plumb** obținut prin calcinarea albului de plumb (ceruza) sau a litărgii (galben de plumb) la temperatura de 480°C. Având

o bună putere de acoperire, pigmentul este în același timp instabil. Astfel, expus timp îndelungat la lumină virează în brun, în vreme ce contactul cu hidrogenul sulfurat din atmosferă transformă roșul de plumb într-o tonalitate neagră. În contact cu uleiul poate vira în roz sau în alb. Nerezistent la acizi, rezistent la mediul slab alcalin, miniul este incompatibil cu culorile organice. Deși **instabilitatea** sa îl face nerecomandabil pentru pictura în frescă, tempera sau ulei, roșul de plumb a fost intens folosit din Antichitate până în veacul nostru, fiind regăsit în ansamblurile de pictură murală, pictură pe lemn sau pe pânză, precum și în manuscrise. A fost pigmentul preferat pentru manuscrisele miniate ale civilizației bizantine și post-bizantine. Roșul de plumb este folosit și ca strat anticoroziv pentru metale.

MORDANT

Denumire dată unor substanțe, în general de natură minerală, care **fixează** sau favorizează fixarea coloranților pe fibrele textile. Exemple de astfel de mordanți sunt: sulfații dubli ai unor metale trivalente și monovalente (alaunii), precum și taninurile și emeticul. Prin aceeași denumire de mordant sunt desemnați adezivii folosiți pentru **fixarea foiței de aur** pe suprafețele diferitelor materiale (metal, stuc, lemn, pergament etc.). Ambolul, având la bază bolul roșu oxid sau bolul ocru-roșu „de Armenia", este un exemplu de mordant folosit în operațiunea de poleire a icoanelor sau a picturii pe lemn. Alte exemple sunt amestecurile de uleiuri, rășini și pigment.

OLIO PETROLEUM

Ulei de origine minerală obținut din petrol și făcând parte din seria uleiurilor cu tensiune mică a vaporilor și a căror picătură lasă o urmă permanentă.

OPACIZARE

Fenomen de degradare a suprafeței picturale caracterizat prin **pierderea calităților de transparență** ale straturilor superficiale (*vernis*-uri, *glacis*-uri). Fenomenul se produce în condiții de conservare necorespunzătoare — cu exces de umiditate — și în urma unor tratamente inadecvate (de ex. operațiuni de curățire).

PARAFINĂ

Denumire generală dată substanțelor ce fac parte din seria **hidrocarburilor saturate,** liniare sau ramificate, caracterizate printr-un lung lanț de atomi de carbon. Se obțin din **fracțiunile petroliere grele** (motorină grea, păcură parafinoasă) sau prin sinteză. Parafinele se prezintă sub formă solidă, cristalină, de culoare albă și cu punct de topire între 35°—75°C. Sunt insolubile în apă și solubile în unii solvenți organici.

Datorită caracteristicilor, aspect, temperatură de topire etc., parafina a fost asimilată abuziv cerii și folosită în vernisările unor suprafețe picturale.

PARAMENT

Derivat din cuvântul latinesc *parare*, a prepara, termenul se referă la ceea ce împodobește, la ceea cea apare la suprafața lucrurilor. În arhitectură paramentul reprezintă **suprafața aparentă exterioară** a unei construcții, având deopotrivă rol de protecție și estetic. Materialele de construcție tradiționale, precum cărămida, piatra, lemnul, pot fi ele însele elemente aparente ce alcătuiesc paramentul unei arhitecturi. În alte cazuri, materialele constitutive ale pereților pot fi ascunse de tencuielile de parament, policrome, cu reliefuri sau profilatură în stuc, cu imitații de cărămidă, cărămidă smălțuită, piatră etc.

PATINĂ

Ansamblul alterărilor produse la suprafața operei de artă, reprezentând denaturări sau depuneri de impurități rezultate în urma fenomenelor de **degradare** sau de **îmbătrânire naturală.** Fără a desfigura opera, dându-i aspectul de vechime, patina face parte din operă, fiind ireversibilă. **Patina naturală** trebuie deosebită de **patina artificială** sau falsă, produsă intenționat pentru a crea un anumit efect estetic. De asemenea, se poate vorbi de o „patină îmbătrânită" care a suferit ea însăși alterări, pierzându-și virtuțile estetice, și de o „patină nocivă" care poate provoca fenomene de coroziune sau de biodeteriorare.

PIATRĂ DE TALIE

Piatră folosită în construcție, caracterizată prin **tălierea în formă regulată** în vederea plasării în zidăriile aparente. Piatra de talie poate avea sau nu fețele prelucrate prin finisare sau buciardare, în funcție de tratarea generală a paramentului.

PRELEVARE

Cantitate relativ mică de material detașată dintr-un obiect sau dintr-un ansamblu în vederea analizelor de laborator. În cazul operei de artă, dacă analizele nu se pot efectua decât pe baza unor prelevări, acestea vor trebui extrase din zone semnificative și care, în același timp, să nu afecteze detalii ale imaginii. În funcție de natura analizelor, prelevările se pot efectua în pulbere sau în mici fragmente care să permită examenul stratigrafic. De asemenea, în anumite cazuri, cum ar fi analizele biologice, prelevările necesită condiții speciale: ambalaje sterile, condiții de conservare a prelevărilor etc.

PULVERULENT

Fenomen de degradare caracterizat prin **pierderea coeziunii** unui material în anumite condiții de microclimat. Astfel, în urma variațiilor de umiditate, temperatură, a existenței fenomenelor de poluare atmosferică și atac biologic se produce transformarea unui material din starea solidă inițială în starea de pulbere.

În cazul operei de artă, pulverulența se poate manifesta atât la nivelul stratului de culoare, cât și la nivelul preparației sau suportului. Exemple semnificative de pulverulență sunt oferite de picturile murale, expuse în general unor condiții climatice severe (regim crescut de umiditate, îngheț-dezgheț), precum și fenomenelor de biodeteriorare și poluare atmosferică. Prezența, de pildă, în atmosferă, a anhidridei sulfuroase, provenite de la agenții de poluare artificiali, provoacă reacția de sulfatare cu consecințe dezastruoase asupra coeziunii stratului pictural.

RAMĂ

Cadru ce poate fi executat din diferite materiale (lemn, metal etc.), în interiorul căruia este așezată o imagine, în scopul punerii ei în valoare și al protecției.

Rolul estetic al ramei reprezintă în același timp o subliniere și o delimitare a imaginii. Prin ramă imaginea capătă o anumită autonomie față de spațiul în care este plasată. Aceasta deosebește fundamental tabloul sau pictura de șevalet de pictura murală al cărei „cadru" este spațiul arhitectural. Comunicând cu acest spațiu, pictura murală îl poate determina datorită efectelor de spațialitate pe care le creează imaginea picturală.

RANTOALARE

Numită și **dublare**, operațiunea face parte din metodologia conservării-restaurării picturii pe pânză. Așa cum exprimă denumirea, operațiunea constă în aplicarea pe vechiul suport de pânză a unei noi pânze (de in sau sintetice) cu posibilitatea folosirii unor tehnologii și a unor adezivi diferiți (clei de pește, amidon, amestec de ceară și rășină, *colla di pasta*, adezivi sintetici). Prin dublare se realizează nu numai o consolidare a vechiului suport, ce își pierduse calitățile portante, ci și o refacere a aderenței stratului de culoare la grund și a grundului la suportul de pânză.

RĂȘINI

Substanțe de origine **vegetală, animală sau sintetică**, având următoarele caracteristici generale:

— se prezintă în stare **amorfă, solidă** sau **semifluidă**;

— sunt insolubile în apă, dar solubile în diferiți solvenți organici, în primul rând în **alcool**;

— își modifică caracteristicile — consistență, aspect, culoare — prin expunerea mai mult sau mai puțin îndelungată la lumină, umiditate atmosferică și prin supunerea la temperaturi înalte;

— formează o peliculă protectivă rezistentă la exfoliere.

După **originea** lor se clasifică în: rășini **naturale** (produse în cea mai mare parte din secrețiile unor arbori), rășini **artificiale** (provenind din modificările structurale ale unor rășini naturale), rășini **sintetice** (a căror structură moleculară este în întregime realizată prin sinteză). Rășinile naturale, ca de pildă masticul, damarul, sandaracul, provenind din Orient, au constituit de-a lungul timpului baza *vernis*-urilor, de spirt sau terebentină, pentru pictură.

REAMPLASARE

Reașezarea unei opere de artă pe un **nou loc sau amplasament.**

Dacă în cazul unei sculpturi sau a unui monument memorial, reamplasarea se poate face cu oarecare ușurință, în cazul unui monument de arhitectură operațiunea necesită tehnologii deosebit de dificile (operațiuni de demontare și reasamblare a elementelor componente ale monumentului sau operațiuni de mutare). Reamplasarea se poate face datorită unor factori obiectivi (stabilitatea terenului de fundație, nivelul apei

freatice, prezența unor zvoare subterane etc.) privind condițiile de conservare a operei sau unor factori subiectivi, legați de anumite conjuncturi social-politice. Din unghiul de vedere al restaurării, factorii de conservare (condiții de microclimat, structura și stabilitatea solului etc.) pot legitima reamplasarea unui monument ca soluție *in extremis*. De asemenea, reamplasarea este motivată uneori de construcții ample, de interes național, ce afectează amplasamentul inițial al unui monument.

REASANARE

Ansamblu de operațiuni menit a restabili condițiile necesare unei bune conservări a operei de artă. În general, reasanarea refăce **parametrii corespunzători de microclimat** (umiditate și temperatură) prin instalarea unor sisteme de protecție, de înlăturare a **excesului de umiditate** sau de climatizare.

În ceea ce privește monumentele istorice și componentele sale, cum ar fi picturile murale, efortul principal este acela de a înlătura sau ameliora formele de umiditate ce constituie sursa fenomenelor de degradare: umiditatea de capilaritate, condensul și infiltrațiile.

Remediile sunt multiple, de la asanarea terenului de fundație prin sisteme de drenaj, la forme de hidroizolație orizontală sau de utilizare a unor substanțe hidrofuge. Un rol important îl are revizuirea sistemelor de protecție, începând cu eficiența și buna conservare a șarpantei și continuând cu zidurile de incintă sau protecțiile naturale reprezentate de perdelele de arbori.

RECONSTITUIRE

Refacere, pe baza unor repere existente fragmentar și a unei documentații scrise, desenate și fotografice, a părților lipsă sau a marilor câmpuri lacunare ale unei opere de artă. În absența oricăror fragmente originare, reconstituirea, bazată exclusiv pe documente, reprezintă o refacere integrală a operei. În ambele cazuri, **refacerea fragmentară și integrală,** reconstituirea este legitimată de valoarea ei estetică, documentară și ca fapt de memorie în raport cu o valoare culturală de prim ordin, dispărută în condiții catastrofale (cataclisme, războaie, demolări abuzive etc.). Reconstituirile pot fi realizate *in situ*, pe un alt amplasament sau într-un cadru muzeal. De asemenea, ele pot fi executate la scară naturală sau la o scară redusă, sub forma unor machete, relevee, imagini computerizate. În cadrul monumentelor istorice, din rațiuni diferite, de la cele estetice la cele de natură social-politică sau economică, există adeseori riscul unor reconstituiri abuzive, bazate pe analogie sau, pur și simplu, pe invenția unor forme inexistente.

RECONSTRUCȚIE

Asimilată cu refacerea sau reconstituirea, reprezintă, în accepție arhitecturală, construirea pe **vechiul amplasament** a unei clădiri sau a unui **ansamblu arhitectural nou.** Operațiunea poate merge până la reconstrucția unor centre istorice distruse în urma unor catastrofe (războaie, cutremure, incendii etc.).

Reconstrucția admite includerea în noua construcție a unor fragmente originare, refăcute prin anastiloză și marcate de multe ori în mod distinct.

REGENERARE

Readucerea, prin procedee fizico-chimice, la funcționalitatea inițială a unui material degradat. În felul acesta sunt redate materialului **o parte din proprietățile inițiale.** Un exemplu îl constituie, în cazul picturii, regenerarea *vernis*-urilor.

REPICTARE

Acoperirea totală sau parțială a stratului pictural original cu un **nou strat de pictură** aplicat în aceeași tehnică sau într-o tehnică diferită. Operațiunea poate fi executată în epocă, uneori de autorul însuși, sau cu prilejul unor refaceri ulterioare, aflate fie sub motivația restaurării operei sau a „reîmprospătării" ei, fie sub cea a unei adaptări la noul gust, la noua viziune iconografică și stilistică a unei epoci. Uneori, repictările reprezintă modificări sau adaosuri cu valoare documentară sau estetică, fiind conservate ca atare. În alte cazuri, dimpotrivă, repictarea constituie nu numai o deformare sau denaturare a operei de artă, ci și un factor de degradare. Așadar, problema înlăturării unei repictări trebuie să fie întotdeauna obiectul unui examen minuțios și complex.

REPLANTARE

Reașezarea în locul de origine a unui fragment din opera de artă detașat în mod intenționat — prin extragere —

sau nu, în urma unor fenomene de degradare. Replantarea presupune refacerea, pe cât posibil, a legăturilor cu materialele originare ale operei și obținerea unui perfect racord la suprafața operei de artă. Operațiunea urmează de multe ori extragerii unui fragment al operei (de ex. pictura murală) în vederea unor intervenții de asanare sau consolidare. Asemenea extragerii, replantarea necesită o asigurare a suprafeței fragmentului (spre exemplu straturile de protecție numite *facing*, în cazul picturii murale), o pregătire minuțioasă a lacunei unde se va produce replantarea și alegerea adezivului corespunzător.

REPLICĂ

Exemplar al unei opere de artă **care nu coincide cu originalul** și poate fi executată de autorul însuși sau de un alt autor. Diferențiindu-se în mod deliberat de original, replica se poate realiza în alte materiale și tehnici. De asemenea, se poate executa la o scară diferită față de original.

REPRODUCERE

Rezultat al diferitelor procedee de **reprezentare prin imagine** a unei opere de artă. Scopul esențial este acela de a face comunicabilă imaginea operei în absența acesteia. Reproducerea are, prin urmare, un important rol didactic, estetic, precum și un indispensabil rol documentar în cadrul unor studii de cercetare. De la manuscris și gravură la tehnicile fotografice și computer, reproducerea operei de artă a realizat un veritabil salt tehnologic.

REVERSIBILITATE

Principiu fundamental în conservare-restaurare, constând în calitatea diferitelor materiale puse în operă (fixativi, adezivi, suporturi, retușuri sau reintegrări) de a fi **ușor de înlăturat** prin mijloace fizico-chimice. Astfel, substanțele folosite în procesul de conservare-restaurare trebuie **să rămână solubile** sau cu o rezistență care să permită înlăturarea fără dificultăți prin mijloace mecanice. În general, reversibilitatea pe cale chimică exclude folosirea unor substanțe ce duc la redizolvarea unor materiale prin distrugerea legăturilor moleculare. Este vorba de evitarea folosirii unor acizi sau baze ce ar putea ataca materia operei de artă.

SANDARAC

Rășină naturală provenind din mici conifere din familia Cupresacee (Tuia, conifer african) care cresc în Africa de Nord, pe coastele Mediteranei sau în Australia. Apare pe cale naturală la suprafața trunchiului, prin exsudare, sub formă de mici lacrimi transparente. Producerea poate fi provocată prin secționarea scoarței arborelui. Rășina recoltată de bună calitate se prezintă sub forma unor lacrimi alungite, cu aspect strălucitor și de un galben pal. Asemenea colofoniului, sandaracul are dezavantajul unui punct jos de topire și o aciditate ridicată, periculoasă pentru conservarea fibrelor celulozice sau a pigmenților constituiți din substanțe bazice. De asemenea, datorită gradului înalt de retenție a solventului, *vernis*-ul pe bază de sandarac se usucă cu dificultate. Prin oxidare capătă o nuanță brună și un aspect făinos. Pentru a se evita dobândirea aspectului făinos se dizolvă în terebentină de Veneția. Pelicula de *vernis* pe bază de sandarac este dură și are un aspect strălucitor. În vechime era cunoscut și ca strat protector pentru metale.

SICATIV

Denumire dată **rășinilor sau uleiurilor** prezentând proprietatea de **sicativitate.** Aceasta se definește prin calitatea substanțelor respective, întinse în strat subțire, de a trece, într-un interval de timp, de la starea lichidă la starea solidă, formând astfel o peliculă protectoare continuă. Mecanism complex, sicativitatea diferă de simpla uscare a unui *vernis* produsă prin evaporarea solventului. Dintre uleiurile sicative folosite în tehnicile picturale amintim: uleiul de in, uleiul de garoafe, uleiul de nucă.

SOLVENT

Substanță lichidă care în contact cu o substanță solidă, lichidă sau gazoasă separă moleculele acesteia, **dispersându-le** în mod omogen (difuziune) în volumul dizolvantului. Dizolvarea substanțelor este însoțită de reacții termice (absorbție sau degajare de căldură). Solvenții pot fi clasificați în **polari și nepolari.** Solvenții polari, de exemplu apa, pot dizolva substanțe polare sau ionice. Solvenții nepolari, de exemplu hidrocarburile de tipul benzen, toluen, xilen etc., dizolvă la rândul lor substanțe nepolare. Soluțiile obținute prin procesul de dizolvare

pot fi, după starea de agregare a dizolvantului și a substanței dizolvate, gazoase, lichide și solide, iar după cantitatea de substanță dizolvată diluate, concentrate, saturate sau suprasaturate. Cele mai frecvente, cu importanță în procesul de restaurare, sunt soluțiile lichide. Soluțiile au un rol major în restaurare, atât în efectuarea unor operațiuni, cum este curățarea stratului pictural, cât și în a face utilizabile substanțe aflate în stare pură sau în concentrații necorespunzătoare.

STRAPPO

Metodă de extragere a picturilor murale realizată prin **smulgerea stratului de culoare.** De origine italiană, semnificând tragere, smulgere, rupere sau sfâșiere, termenul sugerează caracterul traumatizant al operațiunii prin care stratul pictural este despărțit de suportul său. Ca toate celelalte metode de extragere (*stacco a massello* și *stacco*), operațiunea *strappo* se realizează printr-o decizie *in extremis*, când conservarea *in situ* nu mai este posibilă. Mai mult decât celelalte metode însă extragerea prin *strappo* reprezintă o soluție limită în care suportul picturii nu mai poate fi salvat.

Prin metoda *strappo* se pierde caracterul mural al picturii, transmis stratului pictural prin relieful, „textura", inciziile desenului preparator ce aparțin suportului picturii. În același timp, prin *strappo* se extrage de multe ori numai o parte din stratul pictural, restul rămânând pe suportul picturii. Avantajul metodei ar fi posibilitatea extragerii și transportului unor mari suprafețe de pictură murală.

ȘOFRAN

Colorant natural, obținut din florile și stigmatele uscate ale plantei *Crocussativus*. Numit, după originea sa, și croc, șofranul este de un **galben intens,** fiind folosit în pictură în amestec cu liantul.

TEREBENTINĂ

Substanță de origine vegetală constituită dintr-o **rășină și un solvent,** secretate simultan de sursa respectivă. Rășinile ce intră în compoziția terebentinei fac parte dintr-o foarte răspândită grupă de substanțe naturale de origine vegetală.

Dintre terebentinele cele mai cunoscute amintim: terebentina de Veneția, terebentina de Bordeaux sau „gemă de pin" (rezultată din amestecul colofoniului — rășină cu esența de terebentină — solventul), terebentina de Strasbourg.

Numeroase terebentine se află sub denumirea de **balsamuri**: balsamul de Canada, balsamul de Tolu, balsamul de Copahu. Alte terebentine se află sub denumirea de **„rășini moi" sau oleorășini** (de ex. elemi de Manila).

TESSERE

Cuvânt de origine latină desemnând printre altele **cubulețele de piatră** folosite în arta mozaicului. De dimensiuni mai mari sau mai mici, *tessere*-le puteau fi dispuse neregulat, într-o compoziție liberă, negeometrică *(opus vermiculatum)*, sau puteau oferi imaginea unor cuburi tăiate regulat la aceleași dimensiuni *(opus tessellatum)*.

TRANSPUNERE

...sau transfer. Operațiune de **desprindere** a stratului pictural, cu sau fără preparație, de pe vechiul suport și lipirea lui pe **un nou suport.** Acesta poate fi realizat dintr-un material similar sau dintr-un alt material. Ca și în cazul dublării, transpunerea are rolul de consolidare a stratului pictural. Renunțarea la vechiul suport se face în general în cazul unei grave degradări a acestuia sau a desprinderii ample a stratului pictural.

VERNIS

Denumire dată materialelor pe bază de substanțe naturale sau sintetice, fluide, plastice, transparente, colorate sau incolore, ce pot fi aplicate în strat subțire, cu rol protector, dar și cu efect plastic. Formează pe suprafața aplicată o peliculă solidă și transparentă, ceea ce conferă *vernis*-urilor calitatea de **substanțe filmogene.**

Deși transparența este caracteristică *vernis*-urilor, există posibilitatea obținerii unor *vernis*-uri „mate" sau „opace", în care razele luminoase ce le traversează sunt absorbite în întregime. Există, de asemenea, ceea ce se numește *vernis* „gras", constituit din dizolvarea unei rășini naturale, în prealabil topite într-un ulei sicativ.

Redactor: MONICA LOTREANU
Tehnoredactor: DANIELA NICOLAE

Bun de tipar: noiembrie 1995
Apărut: 1996; Coli de tipar: 9,5

Tiparul executat la:
S.C. Tipocart Braşovia S.A.
Comanda 1060

82

Biblioteca de artă

567

Teoria și filosofia artei

teoria restaurării

„Restaurarea constituie momentul metodologic al recunoașterii operei de artă în consistența sa fizică și în dubla sa polaritate estetică și istorică, în vederea transmiterii ei în viitor."

Pornind de la aceste premise, Cesare Brandi (1906—1988) prezintă semnificația și metodele restaurării, adresându-se specialiștilor, criticilor și istoricilor de artă, dar mai cu seamă acelui public care dorește să pătrundă în esența domeniului prin studiu și aplicație practică. Concluziile activității desfășurate de Brandi în cadrul Institutului Central de Restaurare de la Roma, pe care l-a creat și condus două decenii, s-au concretizat într-o culegere omogenă de texte în care sunt puse în evidență principiile teoretice care au ghidat experiența solidă și aprofundată a autorului și a Institutului.

Volumul oferă toate instrumentele informative și teoretice necesare unei discipline socotită astăzi indispensabilă și include și textul Cartei Restaurării 1972.

Lei 6000

ISBN 973-33-0330-5